CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

643

enero 2004



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

643 ÍNDICE

DOSSIER
Literatura y pensamiento

PUNTOS DE VISTA

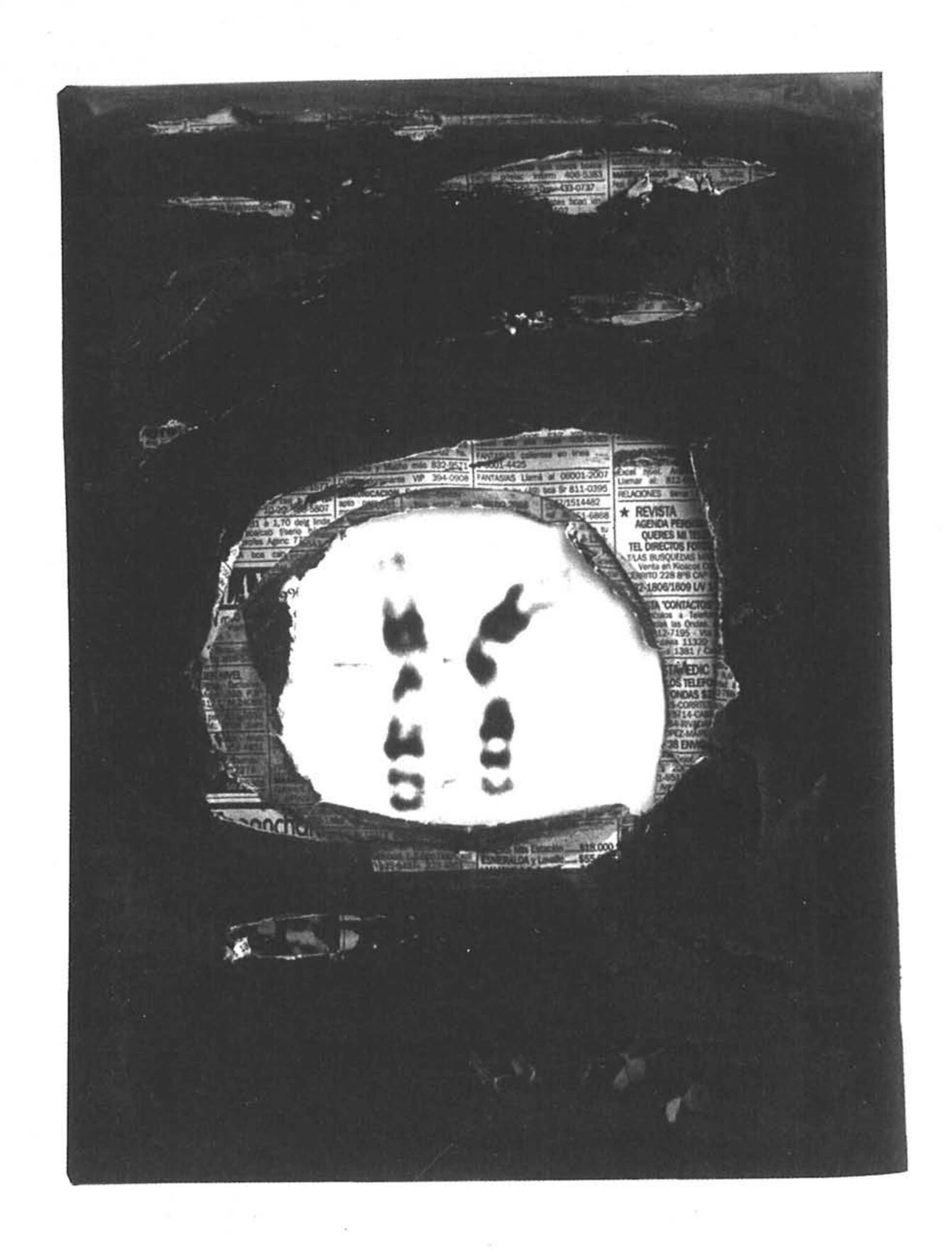
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Sofía Althabe

DOSSIER
Literatura y pensamiento

Coordinador:
Robin Lefere



Par seis, 0,25 x 0,18 cm. Pintura acrílica, fotografía y tierra sobre papel de diario, 1997

El arte literario: una ontología y una estética de lo posible

Noëlle Batt

Si hay cosas que la literatura está más en condiciones de pensar que otros sistemas de pensamiento que conviven con ella en la cultura, es por supuesto porque las piensa de una manera específica, porque las inscribe del mismo modo y porque las da a pensar al lector también específicamente. Voy a comenzar, pues, por recordar brevemente los rasgos destacados de la manera antes de interesarme por el objeto.

El arte literario: poder de hacer y de conocer

Los filósofos han contribuido a definir el ser del arte como lo que es primer lugar «un poder de»:

– poder de hacer aparecer, de hacer surgir (Kant),

– poder de fabular (Deleuze),

– poder de crear otro tiempo y otro espacio, distintos y a distancia de los del mundo en el que vivimos (Agamben),

– poder de hacer «sostenerse en pie» de forma autónoma los paisajes y los sentimientos de los personajes sin que haya necesidad de referirlos a cualquier modelo; poder de «dar un ser» a las cosas y de crear esas «criaturas» autónomas que son las percepciones y los afectos definidos por Deleuze en *Qué es la filosofía*: la landa en Thomas Hardy, la estepa en Tolstoi, los sitios urbanos en Virginia Woolf..., para las percepciones; y para los afectos, ese amor, «como una fraternidad entre dos lobos» que une a Catherine y Heathcliff en *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë.

Los escritores han insistido desde siempre en el poder cognitivo de la literatura que permite «explorar la parte de desconocido que subsiste en el corazón de lo conocido» (Grace Paley), que propone al personaje como un «ego experimental» (Milan Kundera), que hace actuar la parte de invención, de creación, de interpretación que hay en toda narración histórica (Chinua Achebe).

A partir de la cosa; con ella y contra ella, ver más allá de ella. Todo el programa de Ponge está ahí. Cierto azul del cielo percibido una mañana de abril a las ocho horas en el lugar llamado *La Mounine*, entre Marsella y Aix, más una buena dosis de *Rabia de la expresión* van a engendrar uno de los textos más asombrosos de esta colección y a suplantar ampliamente el referente natural original. Metamorfosear el objeto como hace Elisabeth Bishop en *Sleeping on the Ceiling*, donde la decoración en escayola del techo y la lámpara se convierten, vistas desde la cama, en la Plaza de la Concordia y su fuente, puntos de partida de un paseo por París, algunos de cuyos sitios destacados nacen en los detalles del dormitorio. Desestabilizar la representación del objeto y la relación tal como está establecida con la realidad cuestionando las relaciones entre sus componentes, como hacen Bishop en *The Map*, Denise Levertov en *The Groung Mist*, John Ashbery en *Crazy Weather*...

Los poetas no son los únicos en trabajar los objetos en el cuerpo. Los narradores también los hacen a veces sufrir extraños tratamientos. Es así como Raymond Carver transforma los objetos domésticos más banales en síntomas, prótesis, agentes de catarsis para personajes incapaces de verbalizar su malestar, y da a los mismos objetos un valor de indicios, de signos, de símbolos para los lectores a los que la voz narrativa evita revelar los pensamientos de los personajes o entregar una interpretación globalizadora de la situación.

Crear imágenes inauditas a partir de palabras y de configuraciones de palabras, imágenes que el lector forma en su fuero interno bajo la acción de los significados, modulada por el efecto de los significantes, imágenes en cualquier caso bien diferentes de las que provienen de las ondas luminosas del mundo y que impresionan la retina. Y sin embargo esas imágenes obsesionan la memoria de una manera totalmente semejante a la manera en que las imágenes del mundo pueden venir a invadirla. Qué lector de Faulkner ha podido olvidar, tras haber cerrado *Santuario*, los ojos de Popeye parecidos a «rubber knobs, like they'd give to the touch and then recover with the whorled smudge of the thumb on them» (1993, p. 6), o en «Una rosa para Emily», los ojos de la señorita Emily, «lost in the fatty ridges of her face, looked like two small pieces of coal pressed into a lump of dough» (1950, p. 121). De nuevo en *Santuario*, la espiral caótica en la cual entra la esfera del reloj de pared cuando «change from a round orifice in the darkness to a disc suspended in nothingness, the original chaos, and change in turn to a crystal ball holding in its still and cryptic depths the ordered chaos of the intricate and shadowy world upon whose scarred flanks the old wounds whirl onward at dizzy speed into darkness lurking

with new disasters» (1993, p. 151), se instala de manera indeleble como «fatalidad del mundo», quizás una respuesta a la versión de su origen pintada por Courbet.

Trastornar o cambiar los clichés. Deleuze recoge de D.H. Lawrence esta idea según la cual el artista combate sobre todo contra los estereotipos, «*clichés* de la opinión» (ilustrada por la imagen de esa sombrilla de los hombres que el artista se empeña en desgarrar para dejar pasar por ella un poco de caos –Deleuze y Guattari, 1991, p. 191–), y toma prestado de Francis Bacon el hecho de que el primer trabajo del artista consiste en hacer un «diagrama», de trazos y forma rápidamente esbozados, que trastorna lo que es y crea una «zona de indiscernibilidad» de donde podrá salir lo que se convertirá finalmente en la obra. No cabe duda de que en numerosos poemas, entre los cuales se hallan «*Yes is a pleasant Country*» o «L(a», E.E. Cummings se hace paladín de esas inversiones y diversificaciones de los clichés populares que amenazan siempre los poemas que crecen a la sombra de los *grandes* géneros: lírico, épico o trágico.

El arte literario: la creación de una lengua dentro de la lengua

Gilles Deleuze, al querer expresar «lo que hace la literatura en la lengua», desarrolla una fórmula de Proust para decir que «la literatura traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un dialecto recuperado, sino otro devenir de la lengua, una minimización de esa lengua mayor, un delirio que la arrebata, una línea de bruja que se escapa del sistema dominante» (Deleuze, 1993, p. 15; la traducción es nuestra). Se tratará, pues, de trabajar con la lengua y contra la lengua, de embarcarla en una «línea de fuga» que podrá desarrollarse según las modalidades siguientes:

– Utilizando de una manera inventiva los recursos propios de una lengua, como hace William Golding en *El señor de las moscas* cuando emplea la existencia en inglés de tres géneros gramaticales –masculino, femenino, neutro– para traducir la visión turbada de los niños en el momento en que Simon sale del bosque en el capítulo 9; o como Emily Dickinson, quien, en el poema 1755 «*To make a prairie*», juega con el hecho de que su lengua cuente con dos términos diferentes para designar el determinante indefinido y el determinante numeral cardinal *un*.

– Inventando en el plano léxico en un cuadro estrictamente lingüístico, o conjugando los recursos de la lingüística con los de la retórica.

Para responder a una situación contextual que lo exija, es posible engendrar, aplicando ciertas reglas compositivas de la lengua, nuevos vocablos perfectamente inteligibles al hablante de dicha lengua. Elisabeth Bishop crea así en el poema «*The End of March*» el participio *indrawn*, a partir del modelo estructural de *withdrawn*. Aprovechando la elasticidad bien conocida de la lengua inglesa, verbos sin existencia previa documentada pueden crearse a partir de sustantivos –o a la inversa–, mediante un apoyo en una relación semántica de naturaleza metafórica, metonímica, sinecdóquica o irónica. En el poema «(*Hand-Me Downs*)», Grace Paley fabrica el verbo *to shawl oneself in*: «I am shawled in my own somewhat wrinkled serviceable skin» (p. 176).

– Inventando en el plano sintáctico combinaciones inesperadas de palabras o de proposiciones obtenidas en virtud de un trabajo de reestructuración sintáctica original o, al contrario, tomando prestados elementos del repertorio de figuras de la retórica antigua. Dichas combinaciones orientadas hacia la creación de un sentido nuevo serán identificadas, pues, como hipálages, oxímoros, zeúgmas, etc.

– Semantizando figuras fónicas como las aliteraciones, consonancias, asonancias, paronomasias o también relaciones fónicas operadas en un cuadro prosódico, como en el caso de la rima.

– Desarrollando otra lógica combinatoria distinta de la del sistema lingüístico, y haciéndola trabajar con la lengua y contra ella.

Para retomar la terminología de Lotman, diremos que el signo, al pasar del sistema lingüístico al literario, modifica sus límites y cambia de naturaleza, lo que quiere decir que ya no coincide con una palabra, sino que es asimilable a una configuración de palabras de las que se extraen y en las que se colocan elementos en una relación de analogía o de oposición propicia para crear sentido. Se observan, por tanto, dos fases en este proceso. Una primera, donde se trata de triturar las unidades existentes de la lengua y de crear así intervalos (de tiempo y de espacio), diferencias (cuantitativas y cualitativas); después, una segunda fase que consiste en volver a combinar, a partir de una base semántica, algunos de los elementos obtenidos. Es así como en el poema 76 de Emily Dickinson titulado «*Exultation is the going...*», la palabra *intoxication* será segmentada, no a partir de una base etimológica, sino de manera que se haga aparecer la preposición *into*, que marca «la entrada en» y que responde en el plano sintáctico a la misma preposición que figura –esta vez en tanto ella– en otro verso del poema; y ambas se oponen al prefijo latino *ex-*, obtenido a partir de la segmentación de la palabra *exultation*, así como a la locución prepositiva *out from* que se incluye en otro verso (*cf.* Batt, 1996).

Debe observarse que la fase de combinación crea nuevos intervalos sin anular completamente los antiguos y que es en la explotación semántica de esos efectos de desplazamiento espacial y temporal donde se dilucida la especificidad de lo semiótico literario (incluida en la de lo semiótico artístico). Por otra parte, se podría proponer definir lo *figural* como un nuevo efecto de sentido construido a partir de la creación de tal desplazamiento y avanzar la hipótesis de que cada movimiento estético inventa su manera propia de crear nuevos intervalos o equivalentes de intervalos (por fragmentación, dispersión y autonomización, como hacen los cubistas; o por disolución de las fronteras e hibridación plástica, como hacen los postmodernos), así como sus modalidades propias para explotarlos semánticamente.

Esta nueva lógica combinatoria se convocará para constituir nuevas unidades en todos los niveles del texto literario (lingüístico, prosódico, retórico, narrativo, descriptivo, etc.) y para tejer lazos de un nivel a otro. También podrá contribuir a sustituir las oposiciones conceptuales binarias de nuestra cultura por un principio que Deleuze llama de «variación continua» (Deleuze y Guattari, 1980, pp. 123-127), y que consiste en hacer variar un término en una escala continua y observar los múltiples grados posibles de su valor. Todas las dicotomías funcionales pueden reconsiderarse de esta forma si se somete cada uno de sus términos a dicho tratamiento.

El arte literario: un modo de transmisión del sentido

Creando lo que Kant denominaba «ideas sensibles», una de las peculiaridades de la obra de arte y por ende de la obra literaria es dirigirse tanto a los sentidos del lector como a su intelecto. Valéry cristalizó esta relación indisociable de lo sensible y de lo intelectual imaginando un péndulo que oscilaría indefinidamente entre dos puntos simétricos, uno de los cuales sería «la forma, los caracteres sensibles del lenguaje, el sonido, el ritmo, los acentos, el timbre, el movimiento –en una palabra, la *Voz* en acción», y el otro, «todos los valores significativos, las imágenes, las ideas; las excitaciones del sentimiento y de la memoria, los impulsos virtuales y las formaciones de comprensión– en una palabra, todo lo que constituye el fondo, el sentido de un discurso» (1957, p. 1332; la traducción es nuestra).

Dando a ver/ oír una forma abstracta que resulta del juego de las relaciones estructurales creadas en el texto: la declaración del musicólogo Charles Rosen que cita Lévi-Strauss en *Mirar, escuchar, leer*, según la cual «se tiene el sentimiento de oír la estructura» (p. 85; la traducción es nuestra) vale también para el texto, y ese tipo de percepción no debería confundirse con la figura en relación con el tema del poema que puede

proyectarse en la disposición del texto en la página, tal como se observa, por ejemplo, en los *Caligramas* de Apollinaire.

Reduplicando a menudo en varios niveles diferentes las relaciones creadas en un nivel dado, de manera que se acreciente su visibilidad y se confirme su pertinencia a los ojos del lector.

Instalando al lector en un presente intemporal, Agamben (1998) explica en su ensayo «La estructura original de la obra de arte» cómo la obra de arte contemplada hace acceder al hombre cada vez a su posición original en la historia y en el tiempo.

Los objetos de pensamiento del arte literario

Partiendo de las conclusiones que se pueden extraer en lo que respecta a la manera literaria de pensar los objetos y los problemas, se verifica que la literatura ocupa una posición privilegiada para «modelizar» más específicamente:

– Las formas irregulares, aparentemente contradictorias, complejas, heterogéneas, híbridas, ya se trate de una hibridez de contenido o de carácter formal.

– Las formas simples de las cuales se quiere mostrar que no lo son sino en apariencia.

– Las formas simples o las formas cerradas que se pretende desestabilizar, poner en movimiento, hacer atravesar por fuerzas.

– Los objetos a propósito de los cuales se quiere hacer variar el punto de vista.

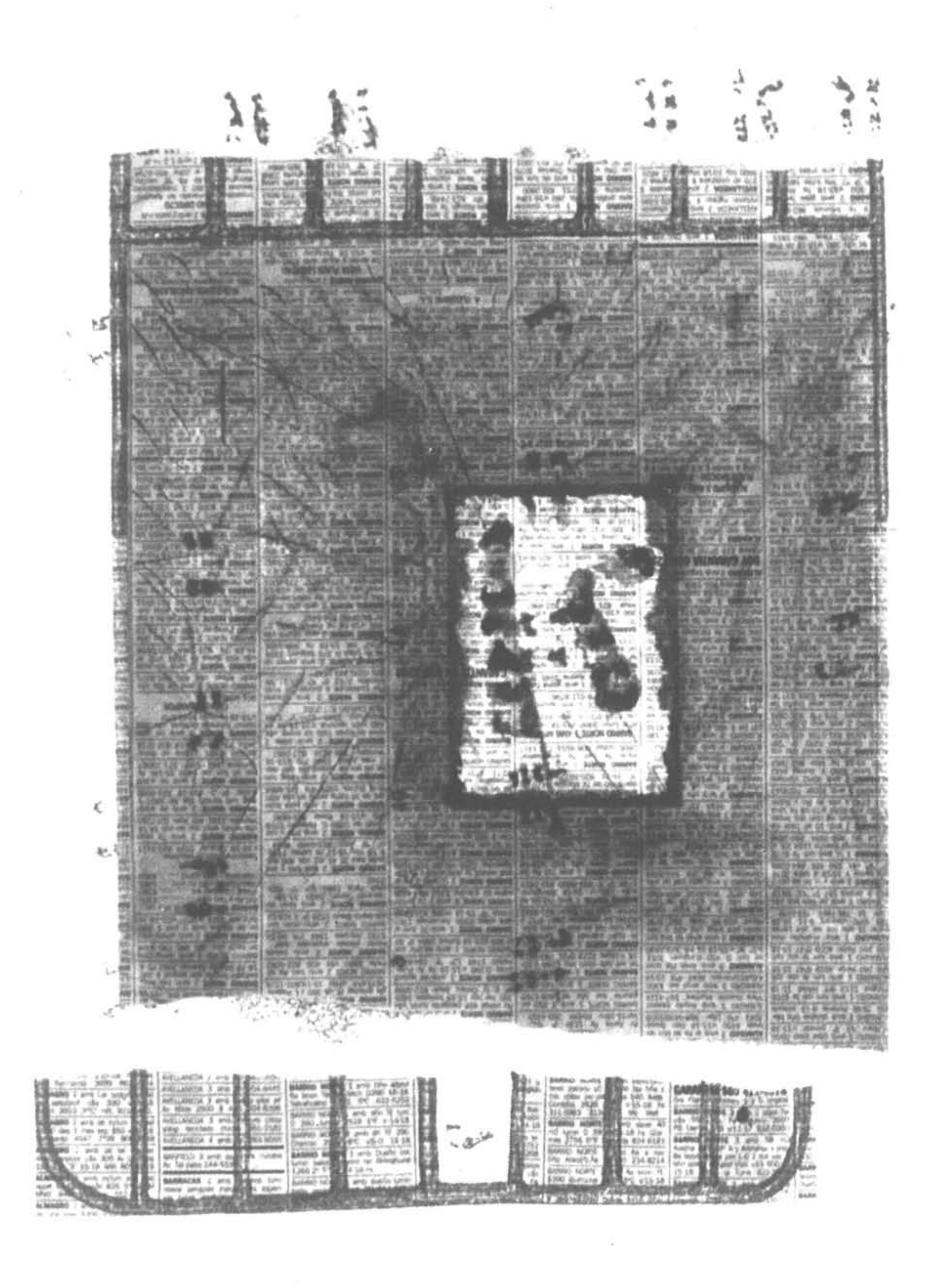
Al confirmar su vocación de ocuparse de cualquier objeto a propósito del cual se desee desarrollar una experiencia de pensamiento, el arte literario aparece como el espacio por excelencia de una ontología y de una estética de lo posible donde el pensamiento especulativo puede ejercerse libremente dirigiéndose a un hombre total, cuerpo y espíritu implicados por igual; donde aquél puede dejarse formalizar en fórmulas siempre transitorias, nunca fijadas, nunca acabadas, siempre por replantear y reemprender sin cese.

Referencias bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio [1998], *El hombre sin contenido*, Barcelona: Áltera.

BATT, Noëlle [1996], «Du signe linguistique au signe littéraire: lire le complexe», en *Sémiotique. Phénoménologie, Discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris: L'Harmattan.

BISHOP, Elisabeth [1991], *Complete Poems*, London: Chatto and Windous.
– [2003], *Antología poética*, trad. de Orlando José Hernández, Madrid: Visor.
CUMMINGS, E. E. [1972], *Complete Poems 1913-1962*, New York: Harcourt Brace.
– [1992], *Poemas*, trad. de Alfonso Canales, Madrid: Visor.
DELEUZE, Gilles [1981], *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris: Éditions de la Différence.
– [1993], *Critique et clinique*, Paris: Éditions de Minuit.
DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix [1980], *Mille Plateaux*, Paris: Éditions de Minuit.
– [1991], *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Éditions de Minuit.
DICKINSON, Emily [1970], *The Complete Poems*, ed. T. H. Johnson, London, Faber and Faber.
– [1987], *Poemas*, trad. de Margarita Ardanaz, Madrid: Cátedra («Letras Universales»).
FAULKNER, William [1950], *Collected Stories*, New York: Random House.
– [1993], *Sanctuary*, New York: Vintage.
INGARDEN, Roman [1973], *The Cognition of the Literary Work of Art*, Evanston: Northwestern University Press [1ª ed. de 1937, en polaco; ed. revisada y corregida publicada en alemán en Tübingen: Max Niemeyer, 1968].
LOTMAN, Yuri [1988], *Estructura del texto artístico*, Tres Cantos (Madrid): Istmo.
PALEY, Grace [2000], *Begin Again. Collected Poems*, New York: Farrar Straus Giroux.
PONGE, Francis [1976], «La Mounine, ou note après coup sur un ciel de Provence», en *La Rage de l'expression*, Paris: Gallimard.
– [2001], *La rabia de la expressión*, trad. de Miguel Casado, Barcelona: Icaria.
VALÉRY, Paul [1957], «Poésie et pensée abstraite», en *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. I.
– [1991], *Teoría poética y estética*, trad. de Carmen Santos, Madrid: Visor («La Balsa de la Medusa»).



De la serie sobre el poder, 0,54 x 0,37 cm. Collage e impresión s/papel, 1997

La pregunta poética

Marc Dominicy

Muchas veces, si le pregunto a Fulano qué día es, intento conseguir que Fulano me diga la fecha; además, expreso el deseo de que Fulano me la diga. Sin embargo, los deseos que expreso no son siempre deseos de verdad. Puedo preguntarle a Fulano qué día es porque quiero recordarle lo despistado que suele estar. En tal caso, intento conseguir –y deseo– que Fulano, tratando de contestarme, se dé cuenta de que ni siquiera sabe en qué día estamos. Ahora, si ocurre que Fulano no se ha olvidado de la fecha de hoy y me da la respuesta que no me esperaba, el fracaso de mi intento– el hecho de que mi deseo no sea satisfecho –puede permanecer tan secreto como el fin que yo procuraba conseguir. Basta que cada uno siga interpretando mi pregunta como un intento de conseguir que Fulano me diga en qué día estamos, y como la expresión de mi deseo de que Fulano me diga qué día es[1].

Al lado de las preguntas sinceras (donde nuestro intento público y el deseo que expresamos públicamente concuerdan con nuestro intento y deseo personal), y de las preguntas insinceras (donde nuestro intento público y el deseo que expresamos públicamente no concuerdan con nuestro intento y deseo personal), existe una categoría más interesante, cuya peculiaridad consiste en una insinceridad sincera –una sinceridad de segundo grado[2]. Quizás Fulano y yo vivamos desde hace mucho tiempo abandonados en un islote del Pacífico, sin reloj ni calendario. Si le pregunto a Fulano qué día es, está claro que no intento conseguir de él que me lo diga;

[1] *Me fundo aquí en la teoría de John Searle,* Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind, *Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Véase también el libro que Searle escribió con Daniel Vanderveken,* Foundations of Illocutionary Logic, *Cambridge, Cambridge University Press, 1985; así como Vanderveken,* Les actes de discours. Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations, *Lieja/Bruselas, Pierre Mardaga, 1988;* Meaning and Speech Acts. Volume I: Principles of Language Use. Volume II: Formal Semantics of Success and Satisfaction, *Cambridge, Cambridge University Press, 1990-1991. Sin embargo, discrepo de Searle y Vanderveken en lo que atañe al estado mental expresado, que es una intención para ellos, y para mí un simple deseo; cfr. Nathalie Franken y Marc Dominicy, «Épidictique et discours expressif»,* La mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme, *comp. por M. Dominicy y M. Frédéric, Lausana/París, Delachaux et Niestlé, 2001, pp. 79-106.*

[2] *Cfr. H. Paul Grice,* Studies in the Way of Words, *Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989.*

quiero indicar –asertivamente– que ni Fulano ni yo podemos decir qué día es, ya que no lo sabemos. Esto no impide que se mantenga el deseo expresado: seguimos anhelando muchas cosas cuyo cumplimiento creemos imposible[3].

Como es sabido, Paul de Man, al comentar unos versos de Yeats (*«Among School Children»)*:

> O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
> Are you the leaf, the blossom or the bole?
> O body swayed to music, O brightening glance,
> How can we know the dancer from the dance?

observa que la última pregunta acepta dos interpretaciones: una que de Man llama «literal», donde la voz poética intenta conseguir (y expresa el deseo de) que alguien le diga cómo distinguir al danzante de la danza; otra que de Man llama «figurada» o «retórica», donde la voz poética comunica un contenido asertivo: el texto significa entonces que no hay modo de distinguir al danzante de la danza[4]. En su glosa crítica a de Man, Carlos Piera[5] defiende la postura interpretativa del lector «ingenuo», que «dice que es "verdadero" el texto de Yeats; dice, por tanto, que no lo está percibiendo al modo de una imagen ambigua (ahora así, ahora de otro modo) y que sus dos sentidos o "modos" podrán ser contradictorios, pero no determinan una incompatibilidad» (p. 68). El pato-conejo de Wittgenstein lo vemos como un pato o un conejo, nunca como un pato y un conejo, o como algo que se encontraría entre pato y conejo; una oración ambigua –por ejemplo: «Conozco todos los bancos de Madrid»– no la podemos entender, al mismo tiempo, con sus dos sentidos, o darle una interpretación donde quedarían neutralizados los rasgos mutuamente incompatibles de dichos sentidos[6]. Si

[3] *En términos técnicos, un acto expresivo sustituye entonces al acto directivo del que se deriva «ilocutivamente». Véanse los trabajos mencionados en nota 1, así como Marc Dominicy y Nathalie Franken, «Speech Acts and Relevance Theory»,* Essays in Speech Act Theory, *comp. por D. Vanderveken y S. Kubo, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins («Pragmatics and Beyond» Series, NS 77), 2002, pp. 263-283.*

[4] *Cfr. Paul de Man,* Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust, *New Haven/Londres, Yale University Press, 1979, capítulo 1: «Semiology and Rhetoric».*

[5] *Carlos Piera,* Contrariedades del sujeto, *Madrid, Visor («La balsa de la Medusa», 60), 1993, capítulo 4: «La pregunta retórica».*

[6] *Véase Ludwig Wittgenstein,* Philosophical Investigations, *edición de G.E.M. Anscombe y R. Rhees, Oxford, Blackwell, 1953;* Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, *edición de C. Barrett, Oxford, Blackwell, 1967;* Remarks on the Philosophy of Psychology, *edición de G.H. von Wright, G.E.M Anscombe y H. Nyman, Oxford, Blackwell, 1980, 2 vols.;* Last Writings on the Philosophy of Psychology, *edición de G.H. von Wright y H. Nyman, Oxford, Blackwell, 1982, 2 vols.*

tiene razón Piera, las interpretaciones diferenciadas por de Man podrán convivir en una sola experiencia hermenéutica en la que la «contradicción» entre lo «literal» y lo «retórico» funcione como un componente de un sentido unitario.

En el análisis de Paul de Man, la pregunta «literal» se ofrece como un intento de cambiar el mundo (ya que el mundo cambiaría si alguien dijese cómo distinguir al danzante de la danza), y la pregunta «retórica» como un intento de describirlo. El que intenta conseguir o hacer algo lo desea o bien de manera absoluta, o bien de manera solamente condicional –si, como consecuencia de otro deseo, llega a desear algo que no desearía de manera absoluta[7]. En ausencia de cualquier indicación de que el deseo sea solamente condicional, se supone que es absoluto. Por eso, la pregunta implica, en el verso de Yeats, la expresión de un deseo absoluto, tanto en su interpretación «literal» como en su interpretación «retórica»: deseo de que alguien resuelva cierto problema, o deseo de captar por medio de una fórmula lingüística la certidumbre de que este problema no tiene solución. Entre el intento «literal» de cambiar el mundo y el intento «retórico» de comunicar asertivamente que tal cambio no se deja concebir, existe lo que Piera llama «una incompatibilidad»; de modo que la experiencia hermenéutica del lector «ingenuo» debe pasar por alto la dimensión intencional del enunciado, que tanto importa en la conversación ordinaria[8]. Pero el deseo «literal» y el deseo «retórico», a pesar de ser «contradictorios», no son «incompatibles»: no hay nada irracional en desear lo que creemos imposible, en declarar imposible lo que deseamos[9]. La dicotomía interpretativa que postulaba de Man desaparece en el nivel «expresivo» del enunciado, donde sólo importan los estados mentales que la voz poética se atribuye a sí misma.

En el *Cancionero apócrifo* de Antonio Machado[10], el «inventor de una Máquina de cantar», Juan de Mairena, compara una estrofa de Jorge Manrique:

[7] *Sobre la noción de «deseo condicional», cfr. Dominicy y Franken, «Speech Acts and Relevance Theory» (véase note 3).*

[8] *En la conversación ordinaria, actuamos para conseguir ciertos fines, cuya existencia y naturaleza se manifiestan a todos los protagonistas del intercambio lingüístico. No podemos prescindir del nivel intencional, que nos permite integrar la producción de enunciados en estrategias más complejas. El nivel expresivo sólo nos importa si nos ayuda a entender las metas que persigue el hablante.*

[9] *En nuestra sociedad monogámica es irracional la intención de casarse con Pedro y de casarse con Juan, pero no lo es el deseo de casarse con ambos. Véanse, por ejemplo, Georg Henrik von Wright,* Explanation and Understanding, *Ithaca (N.Y.)/Londres, Cornell University Press/Routledge & Kegan Paul; Donald Davidson,* Essays on Actions and Events, *Oxford, Clarendon Press, 1980.*

[10] *Antonio Machado,* Poesía y prosa. Tomo II: Poesías completas, *edición crítica de O. Macrì con la colaboración de G. Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe (Fundación Antonio Machado), 1989, pp. 698-700.*

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

con un soneto de Calderón cuyo primer cuarteto dice:

Éstas que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.

«Todo el encanto del soneto de Calderón –si alguno tiene– estriba en su corrección silogística. La poesía aquí no canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones [...] Manrique [...] no pretende saber nada [...] La emoción del tiempo es todo en la estrofa de don Jorge; nada, o casi nada, en el soneto de Calderón». No hace falta compartir la opinión negativa de Mairena-Machado acerca del barroco literario español para intuir la diferencia de tono poético que él apunta aquí. El *Ubi sunt?* de Manrique puede expresar a la vez el deseo «literal» de que alguien le diga a la voz poética dónde están las damas, sus tocados, sus vestidos,..., y el deseo «retórico» de expresar la certidumbre de que dicha tarea no se puede cumplir; tal mezcla de «contrarios» no se mantendría en el nivel intencional. En cambio, ningún criterio de racionalidad nos impide que reduzcamos el texto asertivo de Calderón a un intento de describir el mundo –aunque esa postura hermenéutica no daría cuenta, a mi parecer, de la riqueza formal del soneto.

¿Tendrá razón, pues, Carlos Piera? Dos estados mentales «compatibles», si bien de contenidos «contradictorios», pueden convivir en una mente racional. Sin embargo, nada, en los textos de Yeats o de Manrique, impone tal convivencia. ¿Por qué preferir, entonces, la interpretación unitaria (necesariamente expresiva) de estos versos? Sabemos que la relevancia de un enunciado o de un texto depende, en proporción directa, del número y de la diversidad de los estados mentales que el interpretante

atribuye al hablante y/o a los seres humanos al que el hablante hace referencia en su producción lingüística. En el nivel intencional, tenemos que elegir entre el intento «literal» y el intento «retórico»; al nivel expresivo, podemos mantener juntos el deseo «literal» y el deseo «retórico». La convivencia de estos deseos «contradictorios» no nos la impone aquí la estructura sintáctica, o la semántica, del enunciado, sino la búsqueda de la interpretación más relevante[11].

El «Oratorio menor» que Pablo Neruda compuso con ocasión del reciente fallecimiento del músico mexicano Silvestre Revueltas (1940), nos enseña cómo la poesía puede fundarse en la «incompatibilidad» intencional de lo «literal» y lo «retórico» para llegar a una interpretación sintética de la pregunta[12]:

> ¿Por qué has derramado la vida? ¿Por qué
> has vertido
> en cada copa tu sangre? ¿Por qué
> has buscado
> como un ángel ciego, golpeándose contra las puertas oscuras?
> Ah, pero de tu nombre sale música
> y de tu música, como de un mercado,
> salen coronas de laurel fragante
> y manzanas de olor y simetría.

El «Ah» que se le escapa a la voz poética concuerda con una interpretación «retórica» de la triple pregunta en «¿por qué?». Ahora bien, apenas pronunciada la interjección, aparece un «pero». Para entender tal conexión discursiva, tenemos que encontrar algún contraste argumentativo entre las preguntas y el enunciado asertivo que sigue[13]. El texto no determina la naturaleza precisa de este contraste: puede relacionar las preguntas «retóricas», que deberían quedar sin respuesta, con una respuesta que no se esperaba, o relacionarlas con un contenido que, si bien no proporciona ninguna res-

[11] *Cfr. Dan Sperber y Deirdre Wilson,* Relevance. Communication and Cognition, *Oxford, Blackwell, 1995, 2a edición; Svetlana Vogeleer y Marc Dominicy,* «Avant que*: les modèles cognitifs et les attributions d'états mentaux»,* Tense and Point of View, *comp. por L. Tasmowski y J. Guéron (inédito).*

[12] *Pablo Neruda, «A Silvestre Revueltas, de México, en su muerte (Oratorio menor)»* (Canto general. Los ríos del canto), *en* Antología poética, *selección y prólogo de Rafael Alberti, Madrid, Espasa-Calpe («Selecciones Austral»), 1985, 4ª edición, p. 180.*

[13] *Cfr. Jean-Claude Anscombre y Oswald Ducrot, «Deux mais en français?»,* Lingua, *43, 1977, pp. 23-40;* L'argumentation dans la langue, *Lieja/Bruselas, Pierre Mardaga, 1983; así como el volumen redactado por Ducrot con varios autores,* Les mots du discours, *París, Éditions de Minuit, 1980.*

puesta, viene a invalidar, o por lo menos a mitigar, sus implicaciones negativas. En el primer caso, las preguntas vuelven a ser «literales»; en el segundo caso, su «retórica» no acaba de persuadir.

La vida y muerte de Revueltas las podemos concebir o bien como cosas que le sucedieron al músico sin que éste actuara intencionalmente, o bien como actos que cumplió como consecuencia de los resultados que intentaba conseguir. Dicho de otro modo: el «¿por qué» de las preguntas interroga acerca de «causas» que Revueltas no podía conocer, o acerca de las «razones» por las cuales él hubiera explicado y justificado su trayectoria personal[14]. Si el «pero» relaciona las preguntas con una respuesta inesperada, ésta adquiere un valor explicativo y justificativo; representa lo que Revueltas mismo contestaría: «yo quería que de mi nombre saliera música...» Si el «pero» relaciona las preguntas con un contenido que invalida o mitiga sus implicaciones negativas, éste alivia a una mente que no percibe ni «causas» ni «razones» en las andanzas de Revueltas.

En lo expresivo conviven el deseo «literal» de que alguien (quizás el músico mismo) le diga a la voz poética por qué Revueltas derramó su vida..., y el deseo «retórico» de expresar la certidumbre de que nadie pudiera contestar. Si el enunciado asertivo que sigue nos da una respuesta (por aclarar las «razones» que guiaron supuestamente a Revueltas), la certidumbre «retórica» desaparece, pero el deseo (ahora pasado) de expresarla queda cumplido, puesto que la expresión, si tuvo lugar, no se puede anular. Si este enunciado –por enumerar las consecuencias eufóricas que son el legado involuntario del músico– invalida o mitiga las implicaciones negativas de las preguntas, el contenido de la certidumbre «retórica» conserva su validez.

Pero sabemos, por otra parte, que en los textos «epidícticos» de elogio, las consecuencias involuntarias se integran, como «causas míticas», en la construcción discursiva de un «destino»[15]. Al individuo encomiado se le

[14] *La diferencia entre «causa» y «razón» se debe a Ludwig Wittgenstein; véanse los trabajos mencionados en la nota 6 y* Preliminary Studies for the «Philosophical Investigations». Generally known as *The Blue and Brown Books, edición de R. Rhees, Oxford, Blackwell, 1958. Wittgenstein negaba que una «razón» pudiese poseer cualquier eficacia causal; así mismo von Wright,* Explanation and Understanding *(cf. nota 8). En cambio, Davidson,* Essays on Actions and Events *(cfr. nota 8) defiende una concepción causalista de las «razones» que nos impelen a actuar. Trato del tema en «Le raisonnement pratique met-il en œuvre une nécessité logique? Une critique de Georg Henrik von Wright»,* La controverse épistémologique entre explication et compréhension, *comp. por N. Zaccaï (se publicará en Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles).*

[15] *Cfr. Marc Dominicy, «Rhétorique et cognition: vers une théorie du genre épidictique»,* Logique et Analyse, *n.os 150-151-152, 1995, pp. 159-177; «Le genre épidictique: une argumentation sans questionnement?»,* Argumentation et questionnement, *comp. por C. Hoogaert, París,*

presenta como el agente intencional de todos los acontecimientos que tuvieron consecuencias positivas, de modo que éstas explican o justifican, en cierto sentido, sus hechos y milagros. Naturalmente, el que entienda verdaderamente un texto encomiástico no se dejará engañar: se dará cuenta de que las consecuencias no valen como «causas», ni como «razones» (a menos que se confundan con resultados que el encomiado intentaba conseguir). Sin embargo, su conciencia empírica no le impedirá que acepte y aprecie una «ficción epidíctica» donde la actuación del encomiado se derive, por una necesidad ética y estética, de «causas míticas» que no serán más que consecuencias ineluctables: «Revueltas no podía no derramar su vida,... porque de su nombre tenía que salir música...» En esta interpretación «epidíctica», la certidumbre «retórica» desaparece de nuevo y las preguntas vuelven a ser «literales», puesto que reciben una respuesta –aunque ésta ya no se funda en «causas» o «razones» empíricas, sino en el «destino» de Revueltas[16].

A simple vista, la «ficción epidíctica» parece sustituir a la certidumbre «retórica» por otra certidumbre, y al deseo «retórico» por otro deseo –el de expresar una «necesidad causal». Pero se combina, en realidad, con la conciencia empírica de que no hay ni «causas» ni «razones». De modo que en los versos de Neruda se desarrolla un «drama mental» cuyo desenlace puede ser o bien una aclaración conceptual (si aceptamos las supuestas «razones» de Revueltas), o bien (si aceptamos la certidumbre «retórica») un alivio que justifica la sinrazón por sus consecuencias y que no excluye que éstas se transformen en «causas míticas» gracias a una «ficción epidíctica». Tal como lo entiendo aquí, el criterio de relevancia favorece la segunda interpretación.

El *New Criticism* anglosajón, que tanta influencia ejerció en nuestros estudios, sostenía que la poesía no «dice» nunca nada, sino que «muestra», por medio de una «dramatización acertada», en qué consiste «decir» algo. La afinidad de esa tesis con la estética formalista de Wittgenstein indujo a varios autores a pensar que la poesía, en vez de hablarnos del mundo,

Presses Universitaires de France, 1996, pp. 1-12; «Les "topoï" du genre épidictique: du modèle au critère, et vice-versa», Topoï, discours, arguments (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, *Beiheft 32), comp. por E. Eggs, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 49-65; «Epideictic Rhetoric and the Representation of Human Decision and Choice» (se publicará en Stanford, Center for the Study of Language and Information); así como el volumen* La mise en scène des valeurs *(véase nota 1).*

[16] *Sobre la dimensión «mítica» de los discursos encomiásticos, véase Emmanuelle Danblon,* Rhétorique et rationalité. Essai sur l'émergence de la critique et de la persuasion, *Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2002.*

refleja al mundo de manera icónica e inefable[17]. No hace falta admitir tal reducción para observar que, en sus ocurrencias más significantes, la pregunta poética, aunque interroga acerca de cierta característica del mundo, no trata de describir dicha característica, sino que evoca el conjunto «contradictorio» de los estados cognitivos o emotivos que se relacionan con este contenido en lo que propongo llamar «la comunidad de las mentes humanas».

[17] *Sobre este tema, véase Gerald Graff,* Poetic Statement and Critical Dogma, *Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1980, 2ª ed.; Marc Dominicy, «La intención poética. Teoría de un género discursivo»,* Foro Hispánico, *8, 1994, pp. 89-97, y «Une analyse poétique de Catulle 75»,* Hommages à Carl Deroux. I - *Poésie, comp. por P. Defosse, Bruselas, Éditions Latomus, 2002, pp. 171-182.*

Pensando desde la metáfora

Mercedes Blanco

Aristóteles, autor de un primer sistema orgánico de la ciencia, de un primer mapa de la «filosofía», es también el autor de los primeros textos conservados que tratan de la metáfora. Tal vez por ello, contribuciones recientes al tema, como las de John Searle[1], Arthur Danto[2] y Paul Ricoeur[3] parten de un nuevo examen de la teoría aristotélica.

Aristóteles propone a la vez una definición y una tipología al definir la metáfora como «la transferencia a una cosa de un nombre ajeno, transferencia o del género a la especie o de la especie a la especie, o según la relación de analogía»[4]. Decir «mil proezas» por «muchas proezas» sería conferir al género el nombre de la especie; decir «un gran gato», por un «león», transferirlo, de la especie, a otra especie del mismo género. Aunque esta definición haya sufrido en el curso de los siglos múltiples revisiones, no ha desaparecido nunca de la idea de metáfora el ingrediente de la alteridad dual. Para todos los que manejan el concepto, la metáfora es vector entre dos entidades, ya sean éstas «significantes», palabras, significados, conceptos, cosas, o, como quiere Nelson Goodman, «reinos»[5].

La analogía, en esta primitiva taxonomía de la metáfora, es el único tipo que traspasa las fronteras del género, transfiriendo el nombre de una cosa a otra de género distinto. A diferencia de los demás tipos, la analogía no asocia dos términos previamente conectados por el género que comparten, sino cuatro términos conectados por la identidad de dos relaciones:

«Hay la misma relación entre la copa y Dionisos que entre el escudo y Ares: el poeta dirá de la copa que es el escudo de Dionisos, y del escudo que es la copa de Ares. De igual modo, hay la misma relación entre la vejez y la vida que entre el atardecer y el día; el poeta dirá por lo tanto del atardecer, con Empédocles, que es la vejez del día, y de la vejez que es el atardecer de la vida»[6].

[1] *John Searle, «Metaphor»,* Metaphor and thought, *ed. by A. Orthony, Cambrige University Press, 1978.*

[2] *Arthur Danto, «Metaphor and Knowledge»,* Beyond the Brillo box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective, *New York, 1992.*

[3] *Paul Ricoeur,* La métaphore vive, *Paris, Seuil, 1975.*

[4] *Aristóteles,* Poética, *21.*

[5] *Nelson Goodman,* Languages of Art. *Indianapolis, 1976.*

[6] Poética, *21.*

Uno de los cuatro términos implicados en la analogía puede no tener designación previa, y, en ese caso, la metáfora permite expresarlo, creando una denominación nueva:

«[...] por ejemplo, la acción de lanzar a lo lejos la simiente se llama sembrar, pero para designar la acción del sol que lanza su luz a lo lejos no existe un vocablo específico; sin embargo la relación de esta acción a la luz del sol es la misma que la de la acción de sembrar a la simiente; por ello, algún poeta ha dicho *sembrando una luz divina*[7]».

Mediante la distinción entre la metáfora «de la especie a la especie», que se mueve dentro de un género preestablecido, y que por ello no implica una idea realmente nueva, y la metáfora por analogía, que puede hacer surgir nuevos objetos o conceptos, la metáfora excede el dominio de lo verbal para invadir el territorio del pensamiento. Aunque tan antigua, la idea está lejos de haber caído en desuso. Todavía en 1979, cuando Nelson Goodman, eminente representante de la filosofía analítica, sintetizaba en unas líneas su concepción de la metáfora, no se apartaba mucho de la doctrina aristotélica, aunque prefiriera prescindir del viejo término de analogía, demasiado lastrado de metafísica:

> Metaphor in my view involves withdrawing a term or rather a schema of terms from an initial literal application and applying it in a new way to effect a new sorting either of the same or of a different realm[8].
>
> [La metáfora en mi opinión implica retirar un término o más bien una familia de términos de una aplicación inicial literal y aplicarlos de modo nuevo, lo que tiene por efecto una nueva clasificación del mismo reino o de otro diferente].

La traslación de un término de su aplicación literal a otra diferente, que se observa por ejemplo cuando decimos que un paisaje es triste, equivale a la importación de una familia entera de términos, porque esta calificación presupone o abre la posibilidad de aplicar al conjunto de los paisajes el conjunto de las «etiquetas» de que disponemos para distinguir estados de ánimo. Organizamos la percepción del paisaje por analogía con la percepción de nuestros sentimientos, y «pensamos» el paisaje como algo capaz de ejemplificar, «metafóricamente», la tristeza pero también por supuesto la alegría, la serenidad o la inquietud y, lo que es más importante, una infinidad de matices afectivos desprovistos de etiqueta verbal. Sin este proceso,

[7] Ibidem.

[8] *Nelson Goodman, «Metaphor as Moonlighting»,* Critical Inquiry, *vol. 6, 1979, 125-130. La cita en página 128.*

que convierte la contemplación del paisaje en una forma de introspección, tal vez sería imposible no sólo que nos gusten los paisajes, sino incluso que emerja la noción de paisaje como tal, y, mucho menos, el paisaje como género pictórico. Algo parecido subyace a la teoría de la «metáfora viva» que sostiene Paul Ricoeur. Mediante la «metáfora viva», que rompe la red de categorías preexistentes a cuya combinatoria se limita un discurso que sólo reitera o aplica lo ya sabido, el pensamiento deja de ser mero cálculo –aplicación de unas reglas o ejecución de un algoritmo–, para volverse apertura de un horizonte, visión, aventura y novedad.

Para quienes sienten en este punto como Goodman y Ricoeur, la metáfora no afecta sólo a la expresión verbal, no se reduce a un adorno o artificio para expresar con eficacia las cosas que ya hemos pensado, sino que entraña un pensamiento, o incluso el momento fecundo de todo pensamiento.

Sin embargo, la distinción de la metáfora de la especie a la especie y de la metáfora por analogía, tal como surge en su primer inventor, Aristóteles, tiene fundamentos bastante endebles. ¿Qué es lo que impide ver, en la acción de sembrar y en la correspondiente acción del sol con la luz, dos especies del género, «lanzar a lo lejos», como lo sugiere el mismo texto, exactamente como «cortar» y «extraer» son dos especies del género «quitar», según la explicación asociada al ejemplo de metáfora de la «especie» a la «especie»? Además, cuando nos topamos con la metáfora ya forjada, con el sol que «siembra una divina luz», nada nos veda suponer que la analogía entre el sol y el sembrador reside en algo completamente distinto del hecho de lanzar a lo lejos, por ejemplo en la dispersión en todas las direcciones del espacio, o en la virtud fecundante que comparten la luz y la simiente que ambos esparcen o arrojan. Vemos pues el carácter equívoco de la supuesta identidad de relaciones en que consistiría la analogía;

Hasta los ejemplos más arcaicos y sencillos inducen pues a sospechar que el verdadero alcance de la metáfora reside menos en el razonamiento en que parece apoyarse, que en la posibilidad de desarrollarla por otras metáforas, y en las sugerencias indefinidas, si no infinitas, que ofrece al comentario y a la variación. Más que basarse en razones (comunidad de género, identidad de relaciones), la metáfora nos induce a buscar una pluralidad de razones plausibles, aunque tal vez remotas y extrañas, y nos incita a expresar un número indeterminado de relaciones hasta entonces inéditas o virtuales. La hibridación entre dos términos que efectúa el proceso metafórico no es el resultado de un cálculo, sino un postulado cuya validez podemos experimentar ensayándolo mediante una producción de sentido, mediante una paráfrasis de fronteras indeterminadas.

El gran tratadista barroco italiano del conceptismo, Emanuele Tesauro, que dedica a la metáfora y a sus «ocho» variedades muchas páginas de especulaciones sutiles y geniales pedanterías, nos ofrece esta brillante caracterización de las maravillas que opera el proceso metafórico:

> «[A la inversa de la comparación que sólo aproxima dos objetos] la metáfora los une estrechamente en un vocablo, y como por milagro te los hace ver uno en el otro. Lo que acrecienta tu placer, del mismo modo que es más curioso y más placentero mirar muchos objetos por un orificio de perspectiva que si los originales mismos te pasaran sucesivamente delante de los ojos»[9].

Cuanto más licenciosa, más monstruosa, la hibridación, la introyección de un objeto dentro de otro, más genial la metáfora, sostendrán los surrealistas, y hay que darles la razón, al menos si el monstruo logra sobrevivir, es decir si cabe imaginarlo y especular sobre él.

Donald Davidson, cuya teoría semántica de inspiración lógica niega validez a la oposición entre el sentido literal y el sentido figurado, emprende en un conocido ensayo la demolición de la falacia del «significado metafórico»[10]. Cuando Schopenhauer escribe que «una demostración geométrica es una ratonera», «ratonera» significa exactamente lo mismo que cuando mencionamos las ratoneras que hubo que poner en el desván, el sótano o la cocina. Por ello, ante la frase de Schopenhauer, podemos hacer una de estas dos cosas: o estimar que el filósofo bromea o desvaría, o postular que quiso hacer una metáfora, es decir, mediante un enunciado patentemente falso, lanzarnos a la busca de observaciones e ideas, algunas de ellas de carácter no proposicional. A estas ideas tendremos acceso si interpretamos su absurdo dicho como quien interpreta un sueño o un delirio. La interpretación de la metáfora sería pues una libre actividad creativa, que requiere imaginación y talento. Davidson distingue tajantemente la interpretación de la metáfora y el sentido del enunciado «metafórico», porque, de acuerdo con su teoría semántica, cualquiera puede construir inequívocamente el sentido *(meaning)* de una frase gramatical, aplicando en un orden prescrito un número finito de reglas, con tal de que conozca el idioma a que pertenece la frase. En cambio, la interpretación de una metáfora será incierta y oscilante, sólo fijable hasta cierto punto mediante el conocimiento de su autor.

[9] *Emanuele Tesauro,* Il Cannocchiale aristotelico *(1670), herausgegeben und eingeleitet von August Buck, Berlin-Zürich, 1968, p. 301 (la traducción es nuestra).*

[10] *Donald Davidson, «What Metaphors Mean»,* en Inquiries into Truth and Interpretation, *Oxford, Clarendon Press, 1984.*

Al parecer, Schopenhauer nos da a entender que, si la demostración *more geometrico* nos fuerza a asentir a una proposición, es porque en ella somos atrapados, como el ratón en la ratonera, por un mecanismo al que somos ciegos, el mecanismo de un sistema axiomático-deductivo que prescinde de nuestra intuición. Pero ¿en qué medida quiso decir que caemos en la ratonera de la demostración por exceso de avidez o de golosina, y, de ser así, cuál es el cebo? ¿Acaso quiso insinuar que sólo animales pequeños y deleznables, intelectos pusilánimes, a la caza de verdades de segundo orden, caen en estas ratoneras, y que ningún conocimiento verdaderamente importante puede alcanzarse por medio de la deducción geométrica? Lo que es seguro es que Schopenhauer nos propone un desafío y que, si alzamos el guante, algún pensamiento surgirá con toda certeza, que tal vez se limite a divertirnos, tal vez nos deje duraderamente perplejos, tal vez, en algún caso aislado, nos lleve a descubrir algo. Nada de ello implica, según Davidson, que el significado de «ratonera» en la frase, difiera en lo más mínimo del significado literal, puesto que no existe ni puede existir otro, si nos atenemos a un concepto riguroso de significado. Una metáfora es una falsedad que podemos interrogar como se interroga a un oráculo, o más bien, según la fórmula de acento freudiano que propone el mismo Davidson al comienzo de su artículo, la metáfora es el trabajo del sueño del lenguaje *(Metaphor is the dreamwork of language).*

La tesis de Davidson, que, según él mismo confiesa, provocó airadas refutaciones y convenció a pocos, trata de esquivar las arduas cuestiones que plantea la emergencia de una nueva significación en la metáfora, suprimiendo el problema o desplazándolo. La metáfora no contiene ni supone pensamiento, aunque, como los sueños, los delirios, o los coscorrones que los maestros de antaño prodigaban a sus discípulos, puede hacernos pensar. No es responsable del efecto que nos produce, ni cabe declararla, como tal, verdadera o falsa, aunque sí interesante, fascinante o, al contrario, insulsa e ineficaz.

Son varias y graves las objeciones que pueden hacerse a esta teoría, por ejemplo, que parece volver inexplicable el aporte masivo de la metáfora al léxico. Según la definición de «sentido» *(meaning)* asumida por Davidson, el criterio que asegura que conocemos el sentido de una frase es nuestra capacidad de decidir en qué casos es falsa y en qué casos es verdadera. De acuerdo con su teoría, una frase metafórica será normalmente reconocida como patente falsedad[11], puesto que su único sentido es el sentido literal: sabemos

[11] *Davidson no presta atención a los casos de ambigüedad, que no son muy frecuentes. Es imaginable por ejemplo, que alguien diga que la obra de tal pintor es gris, queriendo decir que es poco interesante o aburrida, cuando literalmente su colorido es gris. Tampoco considera el caso de frases como «Ningún hombre es una isla», donde el indicio de la metáfora se halla en la tautología y no en la contradicción o la patente falsedad.*

que una demostración no es una ratonera. Sin embargo, todo el mundo reconoce espontáneamente ciertos enunciados metafóricos como verdaderos y otros como dudosos o falsos. Un enunciado literal puede dar lugar a más incertidumbres que un enunciado metafórico de similares características. Como observa agudamente Goodman, es más fácil decidir si Fulano es un Quijote o un don Juan, que decidir si es un esquizoide o un paranoico.

Tal vez más seriamente, otros teóricos han intentado solventar las dificultades de la noción de metáfora que afloran desde sus fundaciones aristotélicas, abandonando el punto de partida de su definición, el marco del «nombre» en el que la tradición la situaba. Se admite que la metáfora alcanza al nombre de rebote, a partir de un acontecimiento que hay que situar en el enunciado. Hablar de denominaciones metafóricas es confundir la metáfora viva, la única que plantea problema, con la metáfora muerta, lexicalizada, o con la etimología de un lexema. Si llamamos «hoja» a una cuartilla, o «aguda» a una voz, claro está que no hacemos metáfora alguna. La metáfora, desde luego, puede afectar a una unidad léxica, a una palabra, e incluso quedar fijada como nueva acepción de esta palabra, pero su emergencia sólo se produce en y por un enunciado. Esta tesis incita a tomar como base de la reflexión, como metáfora por excelencia, la metáfora «predicativa», la que se presenta como proposición compuesta de un sujeto y de un predicado metafórico: «Esto es aquéllo», «Julieta es el sol», «Aquiles es un león». Los demás tipos de metáfora, variadísimos en su «gramática», derivarían de esta estructura fundamental.

Las teorías que sitúan la metáfora en el enunciado proceden de lógicos y filósofos más que de lingüistas. Así ocurre con la teoría de la interacción, que se desarrolló en el ambiente de la filosofía analítica a partir de los años treinta. Una de sus formulaciones más precisas es la de Max Black en su libro *Models and Metaphors*[12]. La metáfora es una clase de enunciados que combinan un «marco» y «un «foco» (*frame, focus*). El enunciado metafórico presenta dos temas, un tema primario, con funciones de marco, y un tema secundario, el foco de la metáfora, que actúa como punto focal, precisamente, a partir del cual se organiza la perspectiva sobre el primer tema. Así, en las proposiciones «La sociedad es un océano», «El matrimonio es un juego de suma nula», la sociedad y el matrimonio son los temas primarios, y el océano y el juego los temas secundarios. Lo importante es darse cuenta de que es la interacción entre los dos temas, y no la simple acción unilateral de uno sobre otro, lo que permite una interpretación adecuada del

[12] *Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1962. Véase del mismo autor, «More about Metaphor», en* Metaphor and Thought, *ed. by Andrew Ortony, Cambridge University Press, 1979.*

enunciado. Al decir o escuchar «La sociedad es un océano», apelamos a las *endoxa*, a las opiniones corrientes acerca del océano, pero, entre ellas, seleccionamos las que son compatibles con las implicaciones de la palabra «sociedad», excluyendo otras, por ejemplo, el hecho de que el océano contiene agua salada. Este conjunto de «opiniones» se proyecta después sobre el término «sociedad», de modo que resulta de ello un «modelo» sociológico, rudimentario o elaborado, poco importa.

Del mismo modo, en la proposición «El matrimonio es un juego de suma nula», la metáfora exige que invoquemos ciertas implicaciones del «juego de suma nula», que la teoría matemática de los juegos define como aquél en que la suma de las ganancias de los adversarios es igual a cero, de modo que, si los jugadores son dos, la ganancia del uno es igual a la pérdida del otro. Por un isomorfismo que aplica estas implicaciones sobre proposiciones cuyo sujeto es el matrimonio, obtendremos algo así como: el matrimonio es el enfrentamiento de dos adversarios, para obtener una ganancia (poder, dinero, satisfacción) que no puede quedar en manos de uno si no es a expensas del otro. Decir que «el matrimonio es un juego de suma nula» equivale a decir que el juego de suma nula es un «modelo», en sentido científico, del matrimonio.

Naturalmente, el modelo sólo deberá ser retenido si permite programar observaciones y experiencias que corroboren su poder explicativo y predictivo. La proposición de Aristóteles, «El corazón es un horno que cuece los humores», y la que podemos hallar en una fisiología más reciente, «El corazón es una bomba hidraúlica que genera la energía necesaria para la circulación de la sangre», son, con iguales títulos, modelos científicos, aunque la inoperancia del primero haya sido demostrada, y en cambio el segundo siga pareciendo válido.

Confesemos sin embargo que hay algo palpablemente insatisfactorio, desde el punto de vista literario, en esta concepción de la metáfora como modelo científico o protocientífico. Para un aficionado a la literatura, «el matrimonio es un juego de suma nula» es sin duda mejor metáfora que «el corazón es una bomba hidraúlica», no en virtud de la mayor capacidad explicativa del modelo que de ella resulta, sino porque presenta los atractivos de la excentricidad y el sarcasmo. Las metáforas más logradas estéticamente suelen ser las más caprichosas y extravagantes, y también las más cargadas de historia, las que en un momento determinado y para una ocasión irrepetible actualizan un paradigma intemporal, el río del tiempo o el sueño de la muerte[13].

[13] *De este tipo de metáforas era ferviente partidario Jorge Luis Borges. Véase a este propósito mi artículo «Borges y la metáfora»,* Variaciones Borges *(Aarhus), n.º 9, 2000.*

Por lo general, las teorías lógicas y semánticas no suelen hacer justicia a la historicidad de la metáfora, y hacen abstracción de su dependencia con respecto a las circunstancias de su génesis, al entorno discursivo en que surge, y hasta a la música verbal que contribuye a modular. A veces, la crítica literaria es en este aspecto más perspicaz. Gérard Genette, en un ensayo titulado «Metonimias en Proust»[14] muestra que el proceso metafórico está siempre estrechamente vinculado, en este escritor, a procesos metonímicos. Toda operación de asimilación analógica depende del entorno narrativo o descriptivo, es decir, de relaciones de contigüidad. Un campanario gótico contra un fondo de campos de trigo parecerá una espiga gigantesca. En cambio, al borde del mar, los dos campanarios de Saint-Mars «parecían dos viejos peces agudos, imbricados de escamas, musgosos y rojizos, que, sin moverse visiblemente, se elevaban en un agua transparente y azul». Este mimetismo se observa también en el campanario de Saint-Hilaire, que «semejaba, alzándose por encima del violeta de los viñedos, una ruina de púrpura casi del color de la viña virgen».

Las observaciones del ensayo de Genette desbordan la mera caracterización de un escritor. En opinión de Baltasar Gracián, la metáfora ingeniosa por excelencia debe apoyarse en una «circunstancia especial»[15]. Dicho de otro modo, no basta la afinidad de dos conceptos o clases de objetos, por estrecha que sea, para que la metáfora funcione. La eficacia estética de la metáfora requiere la oportunidad que le ofrece el objeto singular al que la aplicamos en determinada circunstancia. En la obra satírica de Quevedo, un bigote curvo será un guardamano de daga en el rostro de un matachín, y la ancha piedra de una sortija será losa sepulcral si pertenece a un médico. Pero no se trata sólo de procedimientos jocosos. En toda escritura, la metáfora funciona como la malla que termina de armar un tejido e impide que se deshaga. El tejido puede ser muy complejo, y abarcar una parte considerable o incluso la totalidad del texto. No sólo la contigüidad metonímica, sino la paronimia, las afinidades sonoras de las palabras, contribuyen a provocar y a sostener la metáfora. Cuando Góngora escribe, «Vagas cortinas de volantes vanos / corrió Favonio lisonjeramente»[16], para decir algo así como «sopló un agradable vientecillo primaveral», esas «vagas cortinas de volantes vanos» son una perfecta imagen de la caricia de la brisa tanto por las virtudes de la aliteración, como por el recuerdo que pueden suscitar del

[14] *Incluido en el libro* Figures III, *Paris, Seuil, 1972.*

[15] *Idea que se desprende de una lectura atenta del* Arte de ingenio *(1642) y con mayor claridad aun de la versión ampliada de la misma obra,* Agudeza y arte de ingenio *(1648).*

[16] Fábula de Polifemo y Galatea, *vv. 213-214.*

suave movimiento de cortinas o volantes, y por otras muchas razones cuya descripción detallada sería empresa casi imposible.

Que la metáfora dependa del discurso en que surge es algo que se observa independientemente de toda particularidad de época o de estilo. La frase de Davidson antes citada, «Metaphor is the dreamwork of language», tenía que ocurrírsele a alguien que ha pensado largamente en lo complicado, imprevisible, irregular, que puede ser el proceso de recepción de una metáfora. Esta enigmática figura es la clave de la teoría de Davidson, su punto de cristalización, de condensación. Pero lo que es una constante del lenguaje se vuelve en la poesía barroca ostentación de virtuosismo. Así Góngora, al final de una historia idílica de pescadores enamorados, dirige un apóstrofe al dios Amor, preguntándole por qué se muestra favorable y benigno al deseo de sencillos pescadores, él que maltrata despiadadamente a los poderosos y cortesanos, lo que le lleva a contestar:

> ¿Por qué? Por escultores quizá vanos
> de tantos de tu madre bultos canos
> cuantos al mar espumas dan sus remos[17].

Los chorros de espuma levantados por los pescadores a cada golpe de remo aparecen en estos versos bajo la figura metafórica de «bultos canos», blancas estatuas de la madre de Amor, esculturas marmóreas de Venus. La semejanza de la estatua y la espuma, que se limita al color blanco, evidentemente no bastaría para provocar y sostener la metáfora. La blancura que comparten los dos términos cuya hibridación produce la metáfora, la estatua y la espuma, no es más que la parte emergente de una red de relaciones heterogéneas, cuyo entrecruzamiento produce un efecto mágico, precisamente por su carácter disparatado e imprevisto. Entre ellas se cuentan: una asociación culturalmente instituida, por la que el chorro de espuma que levanta el remo aparece como conmemoración ritual del mito del nacimiento de Afrodita, la «hija de la espuma»; una relación de contrariedad entre la dureza y estabilidad de la estatua y la fluidez instantánea del chorro de espuma, en virtud de la cual los pescadores son escultores «vanos», escultores de fantasmas o sombras de estatuas; y sobre todo relaciones que sólo funcionan en el marco del poema, por ejemplo la celebración de los trabajadores del mar y de la tierra como artistas refinados, capaces de producir objetos de exquisita belleza.

[17] Soledad segunda, *vv. 663-5.*

Pero tales estructuras no son exclusividad de la poesía barroca. Pueden buscarse en cualquier época y en cualquier poema. Tomemos, al azar, un texto de Juan Ramón Jiménez:

Convalecencia

Sólo tú me acompañas, sol amigo.
Como un perro de luz, lames mi lecho blanco;
y yo pierdo mi mano por tu pelo de oro,
caída de cansancio.
¡Qué de cosas que fueron
se van... más lejos todavía !
Callo
y sonrío, igual que un niño,
dejándome lamer de ti, sol manso.
...De pronto, sol, te yergues,
fiel guardián de mi fracaso,
y, en una algarabía ardiente y loca,
ladras a los fantasmas vanos
que, mudas sombras, me amenazan
desde el desierto del ocaso.

Es obvio que este poema gira casi enteramente sobre la metáfora del sol como «perro de luz», nada trivial y más bien enigmática. El sol es la única compañía del enfermo, compañía amistosa como la del perro; el sol «lame» su lecho, y la mano del convaleciente acaricia su pelo de luz. Ninguna de estas ideas surge de la nada. La rutilante cabellera de las divinidades solares, el rubio Apolo de hermosos cabellos, que encontramos en la poesía de la Antigüedad clásica, se refleja en pequeña escala, íntima y burguesa, en el «pelo de luz» del perro solar. Unos versos de la primera *Soledad* de Góngora, en que la «dulce lengua de templado fuego» del sol, «chupándolo apenas» seca el vestido de un náufrago, son tal vez el inesperado antecedente de ese sol que lame la mano fatigada del conveleciente. Por último, el sol es fiel guardián contra las potencias de las tinieblas, «fantasmas vanos», «mudas sombras», y su ladrido, «algarabía ardiente y loca», ahuyenta las pesadillas que habitan «el desierto del ocaso». Esta última idea, acorde con el viejo simbolismo de la luz vital y liberadora, se apoya también en una sinestesia que identifica la sensación visual de una fuerte luz, y la sensación auditiva de un sonido potente y áspero como el ladrido. Fuera del poema, la metáfora es inaceptable. Pero el texto muestra que todo apunta a ella, desde las sensaciones, aquí y ahora, del convaleciente a quien el sol reconforta, hasta una inmemorial tradición simbólica y poética, de la que sólo hemos vislumbrado algún fragmento aislado.

Hemos pasado de la metáfora como transferencia de nombre al enunciado metafórico como modelo científico, para llegar por fin a la metáfora-texto, por un movimiento que iba de la retórica a la lógica para llegar a la literatura. En la literatura hemos hallado quizá la verdadera patria de la metáfora, que sin duda no por casualidad, fue nombrada y definida por primera vez en la más precoz y menos sumergible teoría de la literatura, la *Poética* de Aristóteles. Con ello no negamos la omnipresencia de la metáfora en todo discurso, y su frecuencia en el lenguaje más coloquial, y hasta más vulgar. En todo uso auténtico de la palabra, la trama de relaciones entre discursos depositados en la memoria de la lengua puede ser activada. Pero es por lo general en la literatura donde la red de asociaciones que sostienen la metáfora se vuelve visible, y donde los diferentes hilos que la componen son devanados con suficiente perseverancia para que la fusión que ella opera entre dos puntos de la red pueda hacerlos resonar de modo intenso y duradero.



De la serie sobre el poder, 0,54 x 0,37 cm. Collage e Impresión s/papel, 1997

Tragedia y comedia: el problema de la diferencia

Michel Meyer

1. ¿Por qué el teatro?

El teatro nació en Occidente cuando la diferencia entre los dioses y los hombres comenzó a difuminarse y hubo que advertir a los hombres del peligro que corrían al abandonarse a la confusión. Con el paso de una sociedad guerrera y aristocrática a un universo más democrático, dominado más bien por la clase comercial, los griegos comenzaron a ver cada vez más en sus dioses amables ficciones, residuos de un pasado en vías de extinción, cuyas aventuras y ambiciones eran sobre todo bellas historias. Sus luchas fratricidas, sus odios y sus crímenes se convirtieron así más en materia para la literatura que de fe, que es siempre literal. Lo cual no empece que los dioses existan, aun cuando se comporten como seres celosos y guerreros inmisericordes. ¿Cómo establecer la diferencia que la Historia tiende a abolir así? Ante este problema de confusión, imposible de desentrañar, los griegos inventaron el teatro para ilustrar dicha confusión, mostrando lo que sucede (*poiesis*) cuando se pierden de vista las diferencias más sagradas o las de lo sagrado y lo profano. ¿Cómo lo hicieron? Pusieron en escena a seres que pretendían actuar como dioses, mofándose de las diferencias que sólo los dioses pueden despreciar. Las prohibiciones resultan de la diferencia de lo divino y lo humano, y la mitología no tiene otra función que recordar quién tiene derecho a la transgresión. Un dios puede matar a su padre, embarazar a su madre o qué sé yo más. Un hombre no puede. Si lo hace, como Edipo, en ese caso debe expiar esta diferencia que usurpa, y ello da lugar a lo que llamamos una tragedia. Hay que respetar las diferencias más sagradas, como la vida lo es por oposición a la muerte, o la reverencia de los hijos por los padres y las distinciones familiares en general, pero también lo que las personas o los grupos poseen y no se les puede arrebatar. En una tragedia está siempre la *hybris*, la desmesura, la diferencia que se adueña de los seres que deben encarnar la identidad de su comunidad y que la violan al ser radicalmente otros. El despotismo o la tiranía, como todas las formas de abuso de poder, alimentaron la tragedia griega,

isabelina, española, francesa e incluso alemana, con Goethe y sus seguidores. La diferencia, desenmascarada y en apariencia aceptable, se revela en y por la tragedia, entregando al que pensaba prevalerse de ella a un destino que va a acabar arrastrándolo. Entonces la comunidad puede reencontrar su identidad pacificada. El crimen de Claudio será castigado por Hamlet, los asesinatos de Macbeth lo serán igualmente, al comendador lúbrico de *Fuenteovejuna* lo matarán los campesinos que defienden a la aldeana, e incluso Don Juan, que transgrede las promesas más sacralizadas en la sociedad –como la palabra dada y el matrimonio que garantiza la perennidad del apellido y de la propiedad–, encontrará su castigo. En resumen, ya se trate de Edipo o de Prometeo, no se puede igualar a los dioses y afirmar una diferencia sin tener en contra al grupo, ligado este como está a su identidad comunitaria. Contrariamente a lo que señala René Girard, no es, pues, ésta la que engendra el drama, sino que es la diferencia la que constituye su fuente, contraviene a la identidad. Incluso en los griegos, donde ya no cabía referirse a la diferencia sin que ello fuera sinónimo de confusión –y es ese efecto, la confusión, el que constituirá el meollo del pensamiento de Girard que contempla todos los conflictos en términos de rivalidad mimética–, la diferencia es el problema. Debe ser expiada para que la comunidad pueda volver a encontrarse como tal. Pero toda diferencia no es a la fuerza mala. El poder justo y legítimo garantiza, a pesar de su carácter exterior, que las diferencias sagradas sean respetadas por todos. Pero por ser, justamente, exterior goza también del privilegio de poder quebrantar las diferencias más sagradas. No se siente forzosamente afectado ni responsable. Hay, pues, tanto buenas diferencias como malas, al igual que existen el bien y el mal. El teatro expresa los momentos de confusión, que son los que ven acelerarse brutalmente la Historia, ahondando las diferencias en el corazón de las identidades estables que ya no lo son, por tanto, sino metafóricamente. ¿Cómo conseguir establecer de nuevo la distinción entre las buenas diferencias y las demás, si todo deja de ser tal como era antes? ¿Cómo volver a reconocerla? Escuchemos a Shakespeare:

> GLOUCESTER. El amor se enfría, la amistad se disuelve, los hermanos se dividen. En las ciudades, rebeliones, en los campos, discordias; en los palacios, la traición; los lazos entre los hijos y los padres, rotos (...). Maquinaciones, falacias, traiciones y todos los desórdenes ruinosos nos seguirán inquietamente a nuestras tumbas[1].

[1] *William Shakespeare,* El Rey Lear, *acto I, escena 2, en* Obras completas, *trad. de Luis Astrana Marín, México D.F.: Aguilar, 1994, t. II, p. 555.*

¿Dónde y cómo encontrar las respuestas que deben imponerse como tales? Ya no se puede, o no aún. No es posible sino dramatizar el propósito, amplificando la violación, mostrando lo que pasa en casos extremos. Esto crea un efecto de distanciamiento saludable. Tal vez ya no se puede determinar cuándo ni por qué se borraron los contornos de lo que no puede nunca constituir un problema, pero al menos se puede observar qué se produce cuando las diferencias más elementales, que son los valores fundamentales, se hacen negociables. El espectáculo trágico permite que se recuperen los puntos de referencia, y que uno se desimplique para comprender mejor. Crea una buena diferencia para dejar ver la mala; pero también, para ofrecer una idea general de la confusión misma: ¿quién tiene razón, Antígona o Creonte?, ¿las leyes de la ciudad –las leyes, pues, sin más– o la ley del corazón, la humanidad más elemental? El debate evidentemente no es nuevo. Se ha venido repitiendo después de Bradley (cuando habla de Hegel): la tragedia es el bien que se enfrenta al bien, mientras que el drama es el bien que es víctima del mal. El drama nace cuando la tragedia desaparece, y es también lo que debemos tomar en consideración aquí. Pero en los griegos, ¿los protagonistas de la tragedia tienen ambos razón, o yerran juntos? Prometeo quiso liberar a los hombres de Zeus, lo que está bien, pero asimismo está mal, ya que supone infringir el poder de los dioses, aun cuando se haga por una buena causa, dado que Zeus quería exterminar a la raza humana.

Así pues, el teatro entronca con el ritual religioso, en cuyo sustituto simbólico se convirtió. Pretende restablecer mediante la ficción una diferencia –lo que normalmente muestra el ritual que consagra la divinidad– que la Historia ha distorsionado, al crear una u otras. Se recrea lo real tal como debe ser, y esto es lo que los griegos llamaron *mimesis*, que constituye una re-presentación de las cosas en un antes sin confusión, donde lo literal prevalece sobre lo figurado, simbólico y mezclado. La tragedia –etimológicamente, el canto del macho cabrío– trata de ilustrar el sacrificio de aquel que osó ponerse al margen de la sociedad siendo diferente y creando la confusión con las buenas diferencias. El macho cabrío es aquí un chivo expiatorio. Eso explica por qué los espectáculos bailados y cantados en Oriente no se parecen apenas al teatro occidental, pues procuran reforzar el sentido de la comunidad, darle una expresión concreta, ilustrar lo que todo el mundo conoce y reconoce de manera armoniosa. En cambio, el teatro occidental es indisociable de lo trágico (e igualmente de lo cómico), ya que no se limita a reproducir de manera elegante los sentimientos identitarios porque, precisamente, constituye una respuesta a su problematización y a su borramiento más o menos conflictivo.

Como el teatro ilustra la *in-diferenciación*, vale decir la indiferencia a la diferencia, subrayando sus peligros, es necesariamente contemporáneo de esos periodos históricos en que los contornos de la diferencia tienden a borrarse. Todo va demasiado deprisa, lo antiguo y lo moderno se mezclan; ¿qué sustituir y qué conservar? Todo parece posible y nada lo es finalmente. Hay ilusión y engaño en esta confusión. Es preciso restablecer las justas diferencias, lo que preconiza Shakespeare, por ejemplo, incluso en sus tragedias más crueles.

Ese teatro, cuando es tragedia, hace pensar en un ritual sacrificatorio en una sociedad que debe aceptar las diferencias, pero a quien le gustaría que éstas estuvieran fundadas, cuando tienden a mezclarse con las que ponen en peligro la Ciudad-Estado. La Historia hace perder los contornos de las identidades, lo que lleva a algunos a burlarse de las identidades y de las buenas diferencias, lo que debe expiarse. Son las diferencias indebidas de las que se adueña la tragedia. Y las buenas se encuentran, en contrapartida, reforzadas, aun cuando sea implícitamente, como una evidencia: el justo papel del rey en el teatro español, o las diferencias sociales y políticas que se comprueban en el teatro clásico francés, son buenos ejemplos de ello. El teatro griego, en cambio, apareció como un sustituto para un mundo que se laiciza.

2. ¿Por qué la tragedia?

La tragedia pone en escena la confusión, de ahí el conflicto que engendra entre lo antiguo y lo nuevo que cada uno defiende con tanta fuerza como el oponente. Una situación tal es inevitable (su forma deshistoricizada se llama el destino), ya que no se está seguro de qué diferencia debe todavía prevalecer. ¿Cómo se materializa dicha oposición? Mediante la retórica del conflicto. ¿Y en qué consiste ésta? Cuando las respuestas que se han instituido y sedimentado se atacan, se convierten en problemáticas. Las identidades literales dejan lugar a la diferencia, y si no se quiere admitir que haya que buscar nuevas respuestas a lo que se ha convertido en preguntas, la única manera de responder a la Historia –porque es una respuesta– es considerar que las viejas respuestas ya no son literalmente tales. Lo que es ya no es como era, a no ser metafórica, figurativamente, y por eso uno puede asirse a ello todavía sin sentir la necesidad de buscar otra cosa. Es una manera de cegarse, de procurarse la ilusión de que nada ha cambiado, puesto que seguimos estando en la identidad, aun cuando ésta sea sólo formal. Si señalo que «Ricardo es un león en el combate», es un modo de

no decir «Ricardo es valiente como el león», de no ofrecer el término resolutorio, dando al mismo tiempo una verdadera respuesta. Esto no impide que Ricardo sea un ser humano y no un animal, y afirmar que lo es a pesar de todo es a la fuerza una metáfora porque el hombre no puede ser, literalmente, más que él mismo, sólo puede ser humano. Lo metafórico preserva el estatuto de respuesta a las respuestas que dejan verdaderamente de serlo; es *problematológico* por la cuestión que expresa, por la alternativa que plantea, pues decir que Ricardo es humano y no-humano (un animal) remite a los dos términos, A y no-A, de una interrogación. Esto no puede dejarse entender en términos de respuestas, porque supondría una contradicción. Es, pues, una manera de hablar, una oposición que no debe tomarse al pie de la letra, y al mismo tiempo nos ahorramos lo que debería serlo en adelante.

Por eso la tragedia se ha expresado muy a menudo en verso, el lenguaje por excelencia de lo metafórico, como para mejor subrayar la resistencia de lo antiguo frente a lo nuevo, su coexistencia. En las tragedias, lo metafórico, que ciega al héroe, acaba por estallar ante sus propios ojos en el conflicto, y por deshincharse por lo que es: una ilusión de respuesta. Es así como conviene considerar esa mudanza repentina y radical de la *peripéteia* que Aristóteles concibe como esencial para la tragedia. El personaje trágico mezcla lo problemático y lo no-problemático, y es víctima de esta pérdida de referencias, aun cuando se beneficie de ella o se adapte para sacar un provecho, como Macbeth. De ese modo, se ciega a sí mismo. Pensamos en Edipo, por supuesto, pero también en la Agripina de Racine. En *Britannicus*, aquélla se presenta como la madre de Nerón, lo que es, pero como ha conspirado y asesinado tanto para que acceda al poder, entiende «madre de Nerón» como una metáfora compleja que recubre un conjunto de derechos y prerrogativas que cree que se le deben. No percibe lo que eso tiene de metafórico desde el principio: es reina por encima del rey, lo sabe, puede y ha de gobernar, decir, pues, a Nerón lo que debe y no puede hacer. Ahora bien, ¿qué le responde Nerón? Que ciertamente es su madre, pero literalmente y sólo literalmente: eso sólo significa que lo ha traído al mundo, pero él no le reconoce ningún derecho sobre su vida, su poder o su imperio. Para Agripina, la palabra *madre* era una metáfora que mezclaba muchas realidades, mientras que Nerón la entiende al pie de la letra, y los sentidos restantes no son sino metáfora. Agripina descubre así que la extensión de su poder se ha rebajado considerablemente y que lo que asociaba a su papel de madre se ha derrumbado. La tragedia opera esta desmitificación de lo metafórico como tal por confrontación con una literalidad que se opone a la extensión sinónima de sentido de la cual se prevale el héroe trágico. De esta manera, la posición de lo antiguo vuelve a verse puesta en cuestión, y

sus defensores se hacen conscientes con eso de la oposición que encuentran con sus respuestas juzgadas caducas, problemáticas, incapaces de contestar preguntas que de hecho eluden. Se aportan otras respuestas; las preguntas resurgen. Así, Edipo descubrirá también que todo aquello en lo que había creído no era sino metáfora: su matrimonio, su padre (que lo adoptó), su destino, pues; todo ello se revelará además enigmático y mostrará que detrás de esas palabras se esconde otra realidad.

La metaforización de las respuestas es repuesta a la Historia que se acelera, una respuesta que la reprime, puesto que permite mantener tal cual las viejas repuestas. Las identidades se debilitan y con ello se desliteralizan. El héroe trágico no percibe la Historia alcanzándola, cree cabalgar a su cabeza, pero aquélla se mudará en destino.

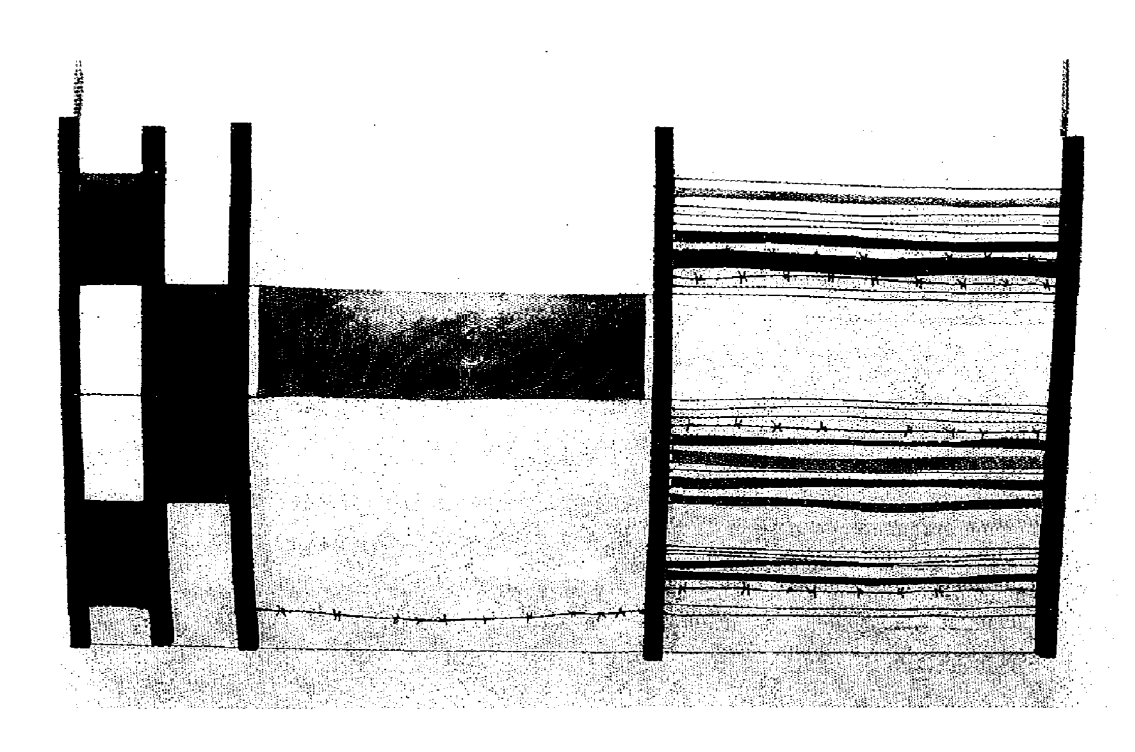
Se opone a menudo, y con toda razón, la tragedia a la comedia. En la primera tenemos un exceso de lo metafórico, mientras que en la segunda se produce lo contrario. El personaje cómico toma todo al pie de la letra, con riesgo de ser presa de equívocos. Parece estar en otra guerra ya superada: la Historia ha pasado, pero se diría que sigue ignorándolo. Todos saben que el amante de su mujer está en el armario menos él. No llega a captar los dobles sentidos que se esconden en las palabras de su esposa infiel. Nos reímos, no de la situación, que no provoca risa, sino de su ingenuidad, de su credulidad. No percibir las diferencias en respuestas que significan otra cosa es limitarse a la identidad más literal que exista. En *Las preciosas ridículas*, Molière muestra a unas mujeres pedantes víctimas de un lenguaje no menos pedante que creen pronunciado por las personas de su condición. En realidad son unos criados quienes, para seducirlas, han adoptado su manera de hablar. Dicho procedimiento no es nuevo. Aristófanes hacía sostener a Sócrates un discurso incomprensible destinado a impresionar a Estrepsíades, llegado a verlo para descubrir cómo se convence a los jueces del hecho de que no se han cometido los delitos de los que se está acusado. Estrepsíades queda evidentemente subyugado por ese lenguaje esotérico del cual no comprende nada pero que toma al pie de la letra por resolutorio. En su gran credulidad, piensa disponer así del arma mágica que necesita tanto. Toma a Sócrates por un mago. Lo cómico aplasta las diferencias con una literalidad que las ignora; pero se conocen previamente, y van a salir a la superficie. El personaje va a descubrirlas a su costa, y entonces estará en el mismo plano que los demás. Todo termina, pues, bien. El payaso provoca la risa porque hace como si no lo fuera, el hombre que pierde el equilibrio es cómico no sólo porque lo vivo se ha tornado mecánico, como decía Bergson, sino porque ese hombre que cae es víctima de una diferencia que su postura le hacía exterior, extraña. La ruptura consagra esa dife-

rencia. Si echara a volar, ya no sería motivo de risa. Resultaría más lento y menos rompedor del hilo de la acción; además sería intencional y por lo tanto el protagonista no ignoraría que vuelve a alcanzarlo la diferencia.

La comedia, a la inversa de lo cómico, no siempre hace reír, y no más de lo que la tragedia hace llorar. La razón es sencilla: la comedia, al ser un espectáculo, descansa en una distancia, la de la ficción de la cual el espectador es consciente e incluso en la que toma parte. Sabe que el amante está en el armario; sabe que Sócrates, con sus discursos incomprensibles, no persuadirá a ningún juez de que uno no debe pagar sus deudas. El suspense queda anulado por ese saber previo, caso que no ocurre si de repente un hombre cae o se da un golpe y con ello suscita la risa. Así pues, la comedia puede no ser cómica, lo que sucede cuando la diferencia compete al papel del espectador más que a la acción del personaje de comedia.

Aristóteles estimaba, no obstante, que la risa es inherente a la comedia, mientras que es posible burlarse exagerando los trazos. Por su parte, el carnaval resulta festivo sin ser una comedia, sino sencillamente una farsa. A ellas oponía la piedad y el temor propios de la tragedia: el temor ante el exceso representado por el héroe, totalmente en lo exterior, con desmesura culpable, y la piedad ante la caída que se deriva de lo anterior. Aristóteles asociaba igualmente a la tragedia un tipo de personajes más bien noble y lleno de grandeza heroica. Contrastaba dicha superioridad con la inferioridad del personaje burlesco en relación al espectador. Finalmente, y éste constituye el tercer criterio, veía en la forma poética un signo distintivo de la tragedia, que comparaba con la prosa propia del género cómico. Detrás de estas propiedades que parecen un poco arbitrarias hay sin embargo una racionalidad que se perfila. La risa o las lágrimas evocan el *pathos*, esto es las reacciones del auditorio. La forma poética o prosaica remite al *logos*, al discurso. Y la superioridad o la inferioridad de los personajes se vincula con su *ethos*, vale decir con quien habla. Esos son los tres polos constitutivos de la dimensión retórica, e incluso, si no se trata de convencer o ni siquiera de complacer, la tragedia y la comedia son estructuras retóricas en que lo literal y lo metafórico (o lo figurativo) se enfrentan. El sentido de este enfrentamiento es distinguir lo problemático y lo no-problemático cuando amenaza la indiferenciación, no para decir dónde reside una posible diferencia, sino para recordar que está en alguna parte, siempre, y que no darse cuenta de ello es una ilusión trágica. En cuanto a la ilusión cómica, resulta de individuos siempre singulares, un poco perdidos en una realidad que cambia y de la cual parecen ser los únicos que no han percibido la alteración. Al final, todo termina bien; la diferencia se restablece y lo literal, demasiado limitado, desaparece. En la tragedia, la diferencia existe

desde el principio, y la Historia es así el objeto privilegiado de la tragedia, una Historia de la que el héroe trágico cree poder apropiarse en la confusión del momento, encarnar o cabalgar en su provecho; y a fin de cuentas, cae. En la comedia, más que partir de la identidad, se va hacia ella, una identidad de la literalización ingenua que hace reír o sonreír a aquellos que, como el espectador, ya están, históricamente hablando, más allá. Es don Quijote quien con sus libros de caballerías no ve (al igual que nosotros y los lectores de la época) que los tiempos ya no son los mismos. Uno se siente, pues, forzosamente superior al personaje cómico (Aristóteles) e inferior al héroe trágico.



Campo Labrantío 120 x 200 cm. Madera policromada, pintaeril s/tela, 1989.

Del pensar de la novela histórica

Robin Lefere

Si la ficción histórica puede valerse de una larga tradición, existe un consenso sobre el hecho de que *Waverley* (1814), de Walter Scott, constituye la primera novela histórica propiamente dicha (por tematizar la Historia, y no utilizarla como mero decorado)[1], y actuó como iniciadora y modelo del género. En el «Postscript», Scott explicitaba un propósito aparentemente modesto –«the purpose of preserving some idea of the ancient manners (...)» (p. 492)[2]–, pero la novela se reveló tan original como ambiciosa: la historia de las costumbres estaba enfocada desde una perspectiva nada pintoresca (diríamos hoy que una de antropología cultural), y sobre todo se basaba en un análisis sociopolítico cuya perspicacia destacó un libro magistral de Georg Lukács, donde se celebraba al mismo tiempo la representatividad de los personajes, vivas encarnaciones de fuerzas sociales, y la perfecta interacción entre el devenir de los mismos y las circunstancias históricas.

Ahora bien, en la interpretación del teórico marxista, *Waverley* tiende a ser concebida como una demostración artística, que se correspondería con un pensar previo de Scott, no distinto del que pudiera ser el de un historiador (Lukács, por ejemplo); es decir, se ponen de relieve la lucidez del autor y el poder de la comunicación novelesca, pero no se examina la cuestión de un pensar específicamente literario. Casi setenta años más tarde, a pesar de la voluminosa producción crítica que han suscitado el éxito de la novela histórica y su especial fecundidad en la literatura hispanoamericana, dicha cuestión sigue siendo poco considerada, al menos de manera sistemática.

Aunque en el caso de una novela dada resulte difícil determinar, en ausencia de documentos, lo que le correspondería a un pensar previo o ajeno a la escritura, en el plano teórico se pueden distinguir, dentro de la cuestión de un pensar específicamente literario, dos aspectos, aún interre-

[1] *Conviene puntualizar que las denominaciones de «ficción histórica» y de «novela histórica» resultan engañosas, puesto que cualquier texto es –múltiplemente además– histórico. Por lo tanto, sería más apropiado hablar de ficción o novela «que tematiza la Historia más o menos lejana».*

[2] Waverley, *London: Penguin («Penguin Classics»), 1985.*

lacionados: un pensar intratextual, inherente a la escritura, y otro extratextual, que podría darse independientemente de aquélla; ambos, por supuesto, están a la altura de las ambiciones y aptitudes de cada novelista.

Tal vez resulte dudosa la existencia de un pensar literario extratextual, incluso la pertinencia del planteamiento (¿no se definiría precisamente el pensar literario por estar en función de estructuras lingüísticas y discursivas especiales?). Sin embargo, ya que suele admitirse una sensibilidad literaria independiente de la escritura, ¿por qué no un pensar literario? En el caso de la novela histórica, es fácil contrastar su acercamiento a la Historia con el del historiador, y constatar la especificidad del primero, que se corresponde con un pensar. Mientras la ambición científica impone un pensamiento que se base en documentos, que se atenga a categorías hermenéuticas racionales y se empeñe en abstraerse de todo lo subjetivo y afectivo, el pensar del novelista se caracteriza por no hacerse cargo de esas limitaciones metodológicas; se trata de un pensar plenamente humano en el sentido de que asume espontáneamente su propia historicidad (circunstancia personal y colectiva) y su afectividad (sentimientos, deseos, ensueños...), se da al ensueño especulativo y está abierto al mito (a la memoria colectiva y a las leyendas, a categorías irracionales de índole religiosa). Es más: en cuanto conscientemente artístico, reivindica la triple dimensión de lo subjetivo, lo afectivo y lo irracional, que cabe suponer especialmente rica en quien se dedica al arte y que la escritura permitirá precisamente explorar.

De manera más específica, se trata de un pensar que está condicionado, inevitable y asumidamente, por categorías literarias. En primer lugar, resulta especialmente sensible a categorías genéricas –las de epopeya, tragedia, comedia, esperpento, farsa[3]– en función de las cuales se tiende a percibir e interpretar la Historia. Éstas cobran toda su fuerza cuando, luego, llegan a influir en la composición literaria. En *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, del venezolano Miguel Otero Silva, el pensar extratextual de la aventura de Aguirre como tragedia se (intra)textualiza y redondea a través de la integración de estructuras trágicas, como la presencia de un coro que comenta proféticamente la acción[4]. En segundo lugar, el pensar de la Historia por parte del novelista está determinado por las características de la

[3] *El hecho de que esa percepción literaria haya contagiado a los historiadores (recuérdese la famosa fórmula de Marx sobre la repetición y la farsa) no impide que sea propiamente literaria: sólo se trata de un préstamo más en una historia de influencias mutuas (cf. Celia Fernández Prieto,* Historia y novela: poética de la novela histórica, *Pamplona: Eunsa, 1998).*

[4] *Sobre esta novela, contrastada con las de Uslar Pietri (*El camino de El Dorado, *1947) y Abel Posse (*Daimón, *1978), cf. mi artículo: «Historia y ficción: la figura de Lope de Aguirre», en* 1898-1998. Fines de siglos. Historia y literatura hispanoamericanas, *Droz, Genève, 2000, pp. 129-146.*

novela histórica tales como se las ofrece la tradición y con respecto a las que debe situarse aceptándolas o reaccionando contra ellas. Destacan el molde narrativo, sobre el que volveremos, y la preceptiva moral y filosófica tradicional desde la *Poética* de Aristóteles. El «poeta» debe considerar su tema histórico con la perspectiva de lo general y en clave de ejemplaridad, lo que implica un enfoque totalizador pasado-presente-futuro a la par que cierta reflexión etiológica y una utilización –por ejemplo metafórica, o simbólica– del pasado, en especial de cara al presente y al futuro. Observemos que de esta manera el pensar novelesco se acerca al de la hoy avergonzada filosofía de la Historia. Poco después de *Waverley*, en sus «Réflexions sur la vérité dans l'art» (prefacio de *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII*, 1826), Alfred de Vigny reivindicaba una novela histórica «visionaria», esgrimiendo la distinción entre «le vrai» y «la vérité»: a la pobreza de los hombres y de los sucesos cabe oponer una plasmación artística de los mismos que asuma una doble perspectiva ética (la lección de moral) y escatológica (la revelación del supuesto sentido de la Historia). Un siglo más tarde, ante las facilidades del pintoresquismo, Amado Alonso denunciaba, en uno de los primeros y más valiosos estudios hispánicos sobre la novela histórica[5], el riesgo de la «actitud arqueologista del autor» (19), para volver a esgrimir la exigencia aristotélica de un enfoque general y por ende filosófico (cf. *Poética*, IX): en concreto, la necesidad de tomar de los sucesos lejanos sólo «los valores perpetuos» que se intuyen en ellos (a sabiendas de que se trata cada vez de «invenciones de sentido» hechas desde la sensibilidad y las preocupaciones del presente).

Por fin, cabe mencionar un rasgo inducido por la conciencia de la ineludible competencia con el discurso historiográfico: preocupado por afirmarse con respecto a éste, el novelista tiende a desarrollar una perspectiva y un pensar alternativos desde el punto de vista ideológico. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* arranca de un rechazo a la historiografía oficial para ofrecer una reivindicacion del protagonista en cuanto prefiguración de Bolívar, y encarnación perenne y aleccionadora de una exigencia de libertad. Semejante voluntad de reinterpretación heterodoxa condiciona la representación de Colón en *El arpa y la sombra* (Alejo Carpentier, 1979), *Los perros del paraíso* (Abel Posse, 1983) y *Vigilia del Almirante* (Augusto Roa Bastos, 1992).

¿Hace falta precisar que todo lo apuntado con respecto a un pensar extratextual específicamente literario no impide que el novelista adopte –de manera no excluyente– categorías interpretativas propias de la historiogra-

[5] Ensayo sobre la novela histórica, *Madrid: Gredos: 1984; 1.ª ed. en 1942.*

fía[6], ni que los análisis que guiarán la estructuración de la novela sean tan juiciosos como certeros (de ahí precisamente el éxito de Scott entre los historiadores[7])?

Pasando ahora al pensar intratextual, conviene detenernos en una característica fundamental de la novela histórica y de la historiografía tradicional[8]: constituyen narraciones, aspecto que no ha sido considerado con la atención que merecía hasta los trabajos relativamente recientes de Frank Kermode, Paul Veyne, Hayden White y Paul Ricoeur.

Si bien Veyne había apuntado en el sugerente *Comment on écrit l'histoire* (Paris: Seuil, 1971) que «l'histoire (...) demeure fondamentalement un récit et ce qu'on nomme explication n'est guère que la manière qu'a le récit de s'organiser en une intrigue compréhensible» (111), le corresponde a Ricoeur el haber teorizado de manera sistemática, en su monumental trilogía *Temps et récit* (Paris: Seuil, 1983-1985), la función epistemológica de la narración en cuanto «mise en intrigue». Ésta representa un verdadero pensar en la medida en que articula en una totalidad coherente y significativa factores tan heterogéneos como son los actores, las finalidades, los medios, las interacciones, las circunstancias; es decir, todos los componentes de la «red conceptual de la acción»[9] a través de la que percibimos espontáneamente la Historia. Dicha «mise en intrigue» constituye un doble esfuerzo de representación y de explicación, una racionalización cuyas modalidades son discutibles y quizás ilusorias pero, como destaca Ricoeur, encuentran cierta legitimidad epistemológica en el hecho de que estriben en aquella primera mediación simbólica de la «acción».

Por su parte, White (en especial en los ensayos que recoge *The Content of the Form*[10]), recalcó que el «thought pattern» de la narración, que debe ser considerado como antropológico (por internacional, transcultural, transhistórico) y que muchos historiadores juzgan insustituible, encierra un componente mítico, en cuanto ofrece de la realidad una imagen cuya coherencia e inteligibilidad no hace sino satisfacer nuestros profundos deseos de

[6] *En las «Apostille» a* Il nome della rosa *(Milano: Bompiani, 1985), Umberto Eco define el «vero romanzo storico» como aquel que intenta «individuare nel passato le cause di quel che è avvenuto dopo», «disegnare il processo per cui quelle cause si sono avviate lentamente a produrre i loro effetti» (p. 532).*

[7] *Véase Anne-Marie Thiesse y la valoración entusiasta de* Ivanhoe *por parte de Augustin Thierry, en* La création des identités nationales. Europe XVIIIè-XXè siècle, *Paris: Seuil («Points»), 1999, pp. 136-8.*

[8] *Por «historiografía tradicional» entiendo la que es anterior al repudio de la narración (en especial por parte de la escuela francesa de los* Anales*), o la que ha sobrevivido a dicho repudio.*

[9] Temps et récit, *I, pp. 109-111.*

[10] *Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.*

sentido. Pues bien, la narración novelesca se distinguiría por ser más mítica aún, al perfeccionar la «mise en intrigue». Es en la ficción donde ésta se caracteriza por un principio y un final absolutos[11], que por una parte establecen la autonomía de su mundo, y por otra le confieren un valor humano cuya enorme trascendencia expuso Frank Kermode en *The Sense of an Ending*[12]. Además, como se recalcaba ya en la *Poética* de Aristóteles, la ambición artística exige una intriga unitaria perfectamente trabada, lo que implica la evaluación y la selección de lo significativo, y también una composión teleológica que conlleva una concepción religiosa de la causalidad (vuélvase a leer a este propósito el ensayo de Borges titulado de manera significativa «El arte narrativo y la magia»[13]). Está claro, pues, que especificidades estructurales de la narración ficticia condicionan y orientan el pensar. De hecho, las «concordancias» conllevan un efecto «time-redeeming» (Kermode, 52) que condice con los ensueños antitemporales que suelen animar las novelas históricas y bien podría inducir un pensar ahistórico.

Consideremos aún que la intriga que se ofrece es extraordinariamente completa, dado que el novelista puede inventar (personajes, hechos, circunstancias), en especial supliendo las lagunas contingentes (en el caso de documentos perdidos) o necesarias (en el caso de lo no documentado: diálogos, vida mental...) de las intrigas que proporciona la historiografía. Esta invención, que en los mejores casos se debe concebir no como una mera fantasía sino como una «imaginación objetiva», basada en deducciones, inducciones, intuiciones, representa una nueva modalidad de pensar novelesco, cuyos resultados desempeñan, para el conocimiento de la Historia, una función heurística[14].

Ahora bien, mirado desde otra perspectiva, semejante perfeccionamiento de la intriga significa tanto una fuerza como una debilidad, puesto que lleva hasta sus extremos no sólo lo mítico inherente a la narración sino los presupuestos epistemológicos «humanistas» de la misma (como la trascen-

[11] *Aspecto que destacó también, desde otra perspectiva, Paul Ricoeur: «Alors qu'il n'y a aucun sens à mettre bout à bout et bord à bord des contes, des romans, des pièces de théâtre, c'est une question légitime et inéluctable de se demander comment l'histoire de telle période se* raccorde *à celle de telle autre période [...], ou comment l'histoire politique ou militaire de tel pays à telle époque* se raccorde *à son histoire économique, sociale, culturelle...»* (op. cit., *I, p. 313).*

[12] *«Men, like poets, rush "into the middest",* in medias res, *when they are born; they also die* in mediis rebus, *and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems». (*The Sense of an Ending, *Oxford University Press, 1966, p. 7).*

[13] *En* Discusión, *1932 (numerosas reediciones, en varias editoriales).*

[14] *Cf. Krzysztof Pomian, «Histoire et fiction» en* Sur l'histoire, *Paris: Gallimard, 1999.*

dencia de los hombres, de su pensamiento y de su acción), aspectos que denunciaron la escuela de los *Anales* y de manera general los partidarios de «l'histoire-science»[15]. Sin embargo, parece que estemos más allá de esta crítica: por una parte, no se ha podido encontrar una forma historiográfica capaz de sustituir a la forma narrativa[16], de tal manera que se ha observado una vuelta a la narración (la cual considera además la posibilidad de integrar recursos normalmente propios de la ficción)[17]; por otra parte, nada en principio –salvo la inercia de los modelos tradicionales y de las expectativas del lector, que no es poco– impide al novelista que lo crea oportuno cierta «deshumanización» en su enfoque y representación de la Historia con el riesgo de incurrir en otros mitos.

Hasta ahora no hemos examinado una diferencia tan evidente como radical entre la narración novelesca y la historiográfica: aquélla representa el discurso de un hablante ficticio (narrador hetero/homodiegético). Este rasgo conlleva dos consecuencias fundamentales que abren nuevas potencialidades específicas del acercamiento novelístico a la Historia.

En primer lugar, la narración está liberada del tiempo cosmológico; su mundo y sus personajes participan de una temporalidad ficticia, que se relaciona con la cronología y el calendario comunes sólo con la máxima libertad. Esta característica favorece la presentificación y de alguna manera la eternización de lo narrado, y de ahí la dimensión simbólica de la novela. Por otra parte, como desarrolló Ricoeur, permite una exploración original del tiempo fenomenológico, por ejemplo la de la antinomia entre «tiempo mortal» y «tiempo monumental»[18].

En segundo lugar, la narración se asume desde perspectivas originales, al atribuirse a un narrador que está ausente de lo narrado y tiende a verlo todo y a saberlo todo, o inversamente a un narrador que es al mismo tiem-

[15] *«Alors que, dans le récit traditionnel ou mythique, et encore dans la chronique qui précède l'historiographie, l'action est rapportée à des agents qu'on peut identifier, désigner d'un nom propre, tenir pour responsables des actions rapportées, l'histoire-science se réfère à des objets d'un type nouveau appropriés à son mode explicatif. Qu'il s'agisse de nations, de sociétés, de civilisations, de classes sociales, de mentalités, l'histoire met à la place du sujet de l'action des entités anonymes au sens propre du mot (...)» (Ricoeur,* op.cit., *I, 314).*

[16] *El mismo H. White recalca: «In the historical narrative the systems of meaning production peculiar to a culture or society are tested against the capacity of any set of "real" events to yield to such systems. If these systems have their purest, most fully developed, and formally most coherent representations in the literary or poetic endowment of modern, secularized cultures, this is no reason to rule them out as merely imaginary constructions».* (The Content of the Form, *44).*

[17] *Véase* New Perspectives on Historical Writing *(Peter Burke Ed.), Cambridge: Polity Press, 1991.*

[18] Temps et récit, *III, en especial pp. 231-234.*

po personaje y cuya conciencia mediatiza nuestro acceso a la Historia. Con estas posibilidades estructurales se corresponden sendos modos de enfocar y pensar la Historia. En especial, la subjetivización puede desembocar en una desmultiplicación de las voces narrativas y/o de los puntos de vista (eventualmente hasta el punto de llegar a lo que Bajtín llamó «polifonía»); de esta manera, a través del desarrollo igualmente comprensivo de posiciones discrepantes o contradictorias, acaba planteándose una problemática en que se reflejan tanto las dudas y contradicciones del escritor y de su época como las de la época considerada. Es decir, en la máxima subjetivización estriba la máxima posibilidad de objetividad; algo que sabía muy bien el autor de *La guerra del fin del mundo.*

Concluyamos profundizando en la referencialidad o intencionalidad específica de la novela histórica. Hemos observado ya que, mientras el historiador se atiene en principio a la consideración particular de la época que trata, el novelista enfoca la Historia en clave de ejemplaridad. Es decir, su referencialidad es doble: directa (tal época tematizada en primer plano) y sobre todo indirecta o simbólica (el valor y el sentido de dicha época con respecto al presente y a la Historia). Además, la directa constituye en realidad una pseudorreferencialidad, en virtud de una traslación al campo de referencia interno de la ficción que legitima la libertad de selección y de invención del novelista al mismo tiempo que favorece la referencialidad simbólica. Si bien ésta suele corresponderse con un pensar extratextual previo que determina la composición de la obra –en *El reino de este mundo*, encontramos una intriga de intrigas (una articulación de varias revoluciones de la Historia del Caribe) que afirma, si bien con mucho humor, un concepto circular y pesimista de la Historia[19]–, es sólo en virtud de la textualización como cuaja, se potencia y se matiza. Por una parte, gracias a una estructuración semántica deliberadamente equívoca («poliisotópica») o ambigua, que muchas veces se prepara desde el mismo título y el o los epígrafes y suele enriquecerse con símbolos antropológicos[20], se constituye una referencialidad plural y simbólica, a la par que se busca la resonancia y la sugerencia, solicitando la participación de los lectores. Por otra parte, gracias a la dinámica de la escritura, que es conjuntamente la del lenguaje, de las imágenes y de la imaginación, se estimulan las ocurrencias, a veces contradictorias, del pensar (racional e irracional), del sentir y del soñar.

[19] *Por cierto, semejante concepto, que se inspira en el pensar mítico, es de talante muy literario, y tan frecuente en las representaciones literarias de la Historia como atípico en las historiográficas.*

[20] *Piénsese en* Hijo de hombre *(Augusto Roa Bastos, 1960), con todo su intertexto cristiano (desde el epígrafe sacado de* Ezequiel*) y su poderoso manejo del símbolo de la cruz.*

Observemos que de esta manera suele revelarse, más acá de los sentidos ideológicos o filosóficos, el origen íntimo del interés del autor por su tema histórico. Esto es: desde el punto de vista de la referencialidad, se debe concebir el texto como un espacio de tensión entre referencialidad externa e interna y sobre todo, dentro de ésta, entre la histórica y la simbólica, la personal y la lingüística[21].

El general en su laberinto ofrece una admirable ilustración de lo que venimos diciendo. La novela, publicada en 1979, plantea una visión alternativa de la Independencia que las historiografías nacionales convirtieron en mito fundador. Aquel magno acontecimiento, Gabriel García Márquez lo interpreta desde la perspectiva desengañada, a la vez individual y colectiva, de un pueblo sumido desde siempre en un sinfín de guerras civiles; esto es: como el origen y el principio de las disensiones y violencias posteriores, como una tragedia profética y ejemplar del destino trágico de Colombia y de América latina. Este pensar indudablemente extratextual, que no excluye una esperanza de enmienda (¿precisamente mediante una mímesis con posible efecto catártico ?), se tematiza y concreta a través de la figura de Bolívar, protagonista del mito independentista y perfecto héroe novelesco cuya vida, en este caso, se acoge al esquema tan literario y mítico como histórico: «grandeza y decadencia», de manera que la grandeza es enfocada desde la amargura de las últimas semanas de vida de un Bolívar políticamente vencido, psicológicamente abatido y físicamente disminuido. Para evocar este trance (que por cierto prefigura la *Crónica de una muerte anunciada*, de 1981), más allá de una documentación relativamente escasa, García Márquez utiliza todas sus aptitudes y sus recursos de novelista, en especial los que permiten la invención intuitiva –el pensamiento heurístico– de todo un personaje, con su voz, su pensar y su sentir, en relación con otros personajes cuyas perspectivas completan y corrigen la suya, manifestando una problemática (utopía y realidades, el fin y los medios, altruismo y egoísmo…). Al mismo tiempo, el destino individual de Bolívar va simbolizando el de cualquier prohombre llegado al final de su carrera, a la hora en que el río va a desembocar en la mar, en la de cualquier hombre perdido en el laberinto de las circunstancias que le tocan vivir, aspectos y meditación que se desarrollan y potencian al hilo de la escritura, imantados por la intensa melancolía del autor, que constituye quizás el «primer motor», y la referencialidad más íntima, de la narración.

[21] *He intentado poner de relieve la interacción de esos diversos planos en «Sentidos y alcance de* Vigilia del almirante, *de Roa Bastos»,* Bulletin of Hispanic Studies, *LXXVI, 4 (octobre 1999), pp. 535-555.*

Pensamiento y literatura en la dialéctica abierta de Unamuno

Mario J. Valdés

En su excelente libro sobre Unamuno, Pedro Cerezo Galán expone su tesis de la historia de la filosofía como una polaridad entre la razón y la tragedia: «La filosofía tiene que hacerse cargo de la tragedia, si quiere dar cuenta de sí misma y justificarse ante el último tribunal inapelable que es siempre la vida. Y la tragedia no es de buena ley, si no pasa por la experiencia de la bancarrota de la razón» (p. 17).

De acuerdo con esta tesis podemos decir que en la historia del pensamiento occidental sólo ha habido unos cuantos pensadores que han examinado esta discordia, esta lucha continua entre la tragedia y la razón y entre ellos no hay pensador que haya penetrado con más agudeza en esta oposición que Miguel de Unamuno.

Este pensamiento contestatario está en toda la obra de Unamuno, desde *En torno al casticismo* (1895) hasta su muerte el 31 de diciembre de 1936. Empieza Unamuno esta larga trayectoria con una dialéctica aprendida de Hegel y termina con una dialéctica abierta que anticipa el pensamiento postheideggeriano de la segunda mitad del siglo veinte.

En este ensayo comentaré el texto híbrido y dolorosamente autobiográfico *Cómo se hace una novela* (1927) como punto de enfoque del pensamiento dialéctico de Unamuno. Es necesario mencionar que en este mismo año de 1927, cuando Unamuno retoma su texto de 1925, publicado en París, y añade una continuación de profunda reflexión, Martin Heidegger publica la primera parte, que será la única, de *Sein und Zeit*, obra que cambiará la dirección de la filosofía en Europa en el siglo XX.

Cómo se hace una novela es un texto híbrido, entre ensayo, novela y autobiografía. La mayor parte fue escrita en París en 1925 pero con numerosas adiciones y una continuación extensa fechada en 1927 en Hendaya, frontera francesa con el país vasco español. Recuérdese que después del exilio en Fuerteventura, impuesto por el gobierno de Primo de Rivera, Unamuno no acepta el indulto y no regresa a España sino que mantiene un autoexilio como protesta contra la dictadura hasta 1930 cuanto ésta terminó. Así lo presenta Unamuno en su prólogo:

> «Cuando escribo estas líneas, a fines del mes de mayo de 1927, cerca de mis sesenta y tres años y aquí, en Hendaya, en la frontera misma, en mi nativo país vasco, a la vista tantálica de Fuenterrabía, no puedo recordar sin un escalofrío de congoja aquellas infernales mañanas de soledad en París, en el invierno y el verano de 1925, cuando en mi cuartito de la pensión del número 2 de la rue Laperouse me consumía devorándome al escribir el relato que titulé *Cómo se hace una novela.* No pienso volver a pasar por experiencia íntima más trágica». (p. 709)

El texto de 1925 fue traducido por su amigo Jean Cassou con el título *Comment on fait un roman* y se publicó en el *Mercure de France* el 15 de mayo de 1926. Lo curioso del caso es que Unamuno no recobró el texto original, que quedó en poder de Cassou, y la publicación que eventualmente se hizo en español fue la traducción hecha por Unamuno del texto impreso en francés.

Ahora bien, es en este texto, en medio de la tensión palpable entre la tragedia y la razón, donde Unamuno expone en unos párrafos memorables, aspectos sumamente desarrollados de su dialéctica abierta. Hay dos problemas filosóficos principales en este texto: el pensamiento sobre el ser humano, y el ser del escritor y su persona en la historia. Consideremos el primero:

> « ...acabo de leer en un libro filosófico italiano *Le sorgenti irrazionali del pensiero* de Nicola Abbagnano ... "Comprender no quiere decir penetrar en la intimidad del pensamiento ajeno, sino tan sólo traducir en el propio pensamiento, en la propia verdad, la soterraña experiencia en que se funde la vida propia y la ajena". Pero ¿no es esto acaso penetrar en la entraña del pensamiento de otro? Si yo traduzco en mi propio pensamiento la soterraña experiencia en que se funden mi vida y tu vida, lector, o si tú la traduces en el propio tuyo, si nos llegamos a comprender mutuamente, a prendernos conjuntamente, ¿no es que he penetrado yo en la intimidad de tu pensamiento a la vez que penetras tú en la intimidad del tuyo y que no es ni mío ni tuyo, sino común de los dos? ¿No es acaso que mi hombre de dentro, mi intra-hombre, se toca y hasta se une con tu hombre de dentro, con tu intra-hombre, de modo que yo viva en ti y tú en mí?» (761)

Exponiendo con claridad aquí, y en numerosos textos de esos años, Unamuno anticipa un modo de pensar postheideggeriano de fines del siglo veinte. Su filosofía del ser en tensión es un yo que existe únicamente hasta el grado de que es el tú de su otro. El ser humano funciona en el mundo apropiándose de su otro y a la vez siendo apropiado por el otro. Entenda-

mos por el término «apropiarse» la idea que Unamuno viene desarrollando desde principios del siglo. Apropiarse es hacer propio lo que se recibe en el encuentro con el otro y, a la inversa lo que el otro hace propio del yo personal de carne y hueso debido a la interrelación que resulta de ser comunes, de pertenecer a una comunidad, es decir: convivir. Pero Unamuno extiende el concepto al pueblo entero o, en otras palabras, la comunidad del con-vivir. Cuando unas ideas o costumbres llegan al pueblo, la tendencia inicial es la de rehacer lo extraño y convertirlo en parte de la actualidad de valores y, por lo tanto, eliminar todo lo que se pueda del otro pueblo. Entiéndase que esta fuerza imperativa de apropiación de lo extranjero opera dentro de las vidas del individuo y del pueblo. Por ejemplo: los profesionales de la música clásica no piensan ni necesitan tomar en cuenta el apropiarse de la terminología italiana, pero si se trata de un deporte de origen inglés, es necesario españolizar toda la terminología. El primer grupo no constituye el pueblo, el segundo sí. Unamuno no presenta este conflicto entre lo nuestro y lo de ellos como algo negativo; al contrario, lo explica como la fuerza fundamental de con-vivir y es, además, completamente recíproco como vemos en los casos de la música y el baile españoles, que han sido apropiados por otros pueblos, desde luego perdiendo algo pero, en otro sentido, ganando diversidad cultural. Siempre existe esta posibilidad de la acción recíproca –lo tuyo en mí sigue siendo hasta cierto punto tuyo y lo mío en ti mantiene rasgos de lo que fue. Emerge entonces una dialéctica abierta aún más extensa: la del distanciamiento y la apropiación. La distancia no es simplemente el hecho de que tú y yo seamos distintos en nuestros mundos propios, pues cada mundo está configurado según la hechura particular que le hemos dado, sino que hay siempre una diferencia ineludible que es fundamento del conflicto existencial. Para Unamuno, este conflicto de diferencias se convierte en la dinámica del con-vivir creando y destruyendo y re-creando el diálogo entre el yo y el otro. La realidad del intra-hombre no es otra cosa que el reconocimiento de la intrahistoria –no hay, ni puede haber, yo sin tú, ni tú sin yo. El distanciamiento que describe Unamuno es todo lo que me es ajeno, lo que no reconozco, y la apropiación es la dinámica de rehacer lo ajeno en lo mío. Opuestos pero en contradicción, lo distante y lo apropiado están en lucha todo el tiempo en lo que hemos venido llamando una dialéctica abierta, para diferenciarla de la dialéctica hegeliana. Esta dialéctica no sólo representa el remedio del aislamiento del *cogito* en sí mismo sino también el rescate de la herencia cultural que compartimos; es decir, el imaginario cultural que nos ofrece la posibilidad de comunicarnos desde nuestros mundos. Hacer propio lo que antes era ajeno es, por lo tanto, el principio del proceso de hacerme el

mundo. La intrahistoria de nuestra cotidianidad es una corriente sin pausa de lo mío-tuyo que nos lleva a un mundo compartido en el con-vivir del yo/tú.

Este rescate de la herencia cultural se debe a la acción continua de revivir y compartir otros mundos del pasado con el nuestro al apropiárnoslos. Aunque el lector se esfuerce por quitarle al texto todo lo que le es extraño –el pasado, las costumbres, el modo de pensar, los valores etc.– no puede evitar que su ser sea ajeno y aspectos de lo ajeno pasan a nueva vida en la experiencia del lector. Potencialmente, un texto como el de Abbagnano está destinado a cualquiera que pueda leerlo, pero en este momento sólo está dirigido a Unamuno que lee el texto del italiano y, por supuesto, de la misma manera, el comentario de Unamuno está dirigido a mí, su lector, y en cuanto a mi texto, a mis lectores que han leído a Abbagnano, a Unamuno y mi comentario. Son ellos los receptores máximos que han entrado en una comunidad de ideas discutidas y compartidas y sólo ellos pueden entender, rechazar, cambiar y apropiarse de lo que hemos dicho Abbagnano, Unamuno y yo. Cuando el lector llegue a este punto culminante de la dialéctica abierta que es esta relación texto-lector, habrá ocurrido un acontecimiento de creación de algo compartido, y así rescatado, de nuestra herencia cultural de textos distantes apropiados.

Aunque Unamuno suele expresarse en términos de persona a persona, entiéndase bien que constantemente trasciende al individuo al aludir a la intrahistoria. Paul Ricoeur, uno de los principales filósofos postheideggerianos lo explica con claridad: la apropiación del texto no es ni engaño ni falsificación: «más bien es algo cercano a lo que Hans-Georg Gadamer llama una fusión de horizontes (*Horizonverschmelzung*), el horizonte del mundo del lector se fusiona con el horizonte del mundo del escritor» (Ricoeur 1976, 43-44).

La metáfora «traducir» el pensamiento del otro que usa Abbagnano y comenta Unamuno ha sido y sigue siendo término preferido de la filosofía para exponer el proceso de transferir sentido y, a la vez, crear nuevo significado. La apropiación dialéctica entre el pensamiento del otro y el yo receptor indudablemente transfiere un sentido compartido del uno al otro pero sin duda el mismo ejercicio de «traducir» exige cierta creatividad en el receptor.

Aún no hemos ahondado en la suposición de la dialéctica abierta; se trata de la profunda intuición de Unamuno de la existencia humana como lucha sin fin. Es la idea del flujo continuo de la existencia humana mucho más definido que una corriente de pensamiento o el *élan vital* de Bergson. Unamuno considera la existencia humana como encuentro y desencuentro,

contienda, diálogo y, a veces, crecimiento en conocimiento para ambos debatientes. La idea de una lucha sin fin nos recuerda al mito griego de la condenación de Sísifo, pero Unamuno convierte la condenación en el propio valor de ser humano, de hacer al dios propio, es decir, hacerse el mundo:

> « ...he vuelto a dar con aquella sentencia de San Agustín en sus *Confesiones* donde dice (lib. 10, c. 33, n. 50) que se ha hecho problema en sí mismo *mihi quaestio factus sum* –porque creo que es por problema como hay que traducir *quaestio*–Yo ya me he hecho problema, cuestión, proyecto de mí mismo. ¿Cómo se resuelve esto? Haciendo del proyecto, trayecto del problema, *metablema*; luchando. Y así, luchando, civilmente, ahondando en mí mismo como problema, cuestión, para mí, trascenderé de mí mismo, y hacia dentro, concentrándome para irradiarme, y llegaré al Dios actual, al de la historia» (766).

Otra vez Unamuno radicaliza la situación: ¿Qué es este dios de la historia?

> «Hugo de San Víctor, el místico del siglo XII, decía que subir a Dios era entrarse en sí mismo y no sólo entrar en sí, sino pasearse por sí mismo, en lo de más adentro *–in intimis etiam seipsum transire–* de cierto inefable modo, y que lo más íntimo es lo más cercano, lo supremo y eterno. Y a través de mí mismo, traspasándome, llego al Dios de mi España en esta experiencia del destierro» (766).

El Dios de su experiencia, el Dios de España no es otra cosa que el mundo en que con-vive Unamuno, un mundo hecho completamente por el encuentro entre cada yo y sus otros, muertos y vivos, en ese lugar material, España, en que les ha tocado vivir y en esa época determinada de sus vidas colectivas. Hemos llegado aquí al meollo del pensamiento de Unamuno. En su dialéctica abierta del ser humano se encuentra la dialéctica de la identidad personal, el yo-tú, o como ha escrito Octavio Paz:

> (…) los otros que no son si yo no existo,
> los otros que me dan plena existencia
> no soy, no hay yo, siempre somos nosotros. (vv. 517-19)

Que en el pensamiento de Paul Ricoeur se explica así: «*Sí mismo como otro* sugiere, en principio que la ipseidad del *sí mismo* implica la alteridad en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra» (xiv).

Pero, como hemos dicho antes, no se trata simplemente del encuentro persona a persona (aunque por supuesto no se excluye) y, diría yo, ante todo se trata del encuentro con el otro distante tanto en el tiempo como en

el espacio y para este encuentro tenemos que aceptar la idea unamuniana del texto como una función mediadora que se cumple entre el lector y el pensamiento ajeno, entre la intrahistoria del hombre de carne y hueso que nace, sufre y muere, y la historia de acontecimientos. En realidad el texto engendra y busca esta serie de encuentros y nos mantiene en lucha.

Leyendo a Unamuno con cuidado se comprende que suprime la división kantiana entre noúmeno y fenómeno, entre intrahistoria e historia, y esta superación de la escisión se debe a la función mediadora del texto y, muy especialmente, el texto literario. Reconociendo esta función Ricoeur dice:

> «En este sentido, la literatura parece consistir en un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento en las que el relato pone a prueba los recursos de variación de la identidad narrativa. El beneficio de estas experiencias de pensamiento es poner en claro la diferencia entre las dos significaciones de la permanencia en el tiempo, haciendo varias así la relación de una con otra» (1996, 147-48).

Cuando Unamuno declara «yo me he hecho problema» deberíamos añadir: y también texto o, en sus palabras «proyecto de mí mismo». Las metáforas filosóficas que suelen surgir en su lenguaje de explicación se realizan dentro de la corriente del vivir y la contracorriente del pensar, es decir en un movimiento continuo tanto del pensamiento como del existir. En el pensamiento de Unamuno nunca se resuelve nada. El problema se hace proyecto, que Unamuno denomina *metablema*, es decir, problema hecho lucha. Aunque no hay resolución sí hay progreso ya que el ser, debido a su relación con su otro, llega a sí mismo. Dice Unamuno: «llegaré al Dios actual, al de la historia». Este dios unamuniano requiere más comentario. Recordando los evangelios, escribe Unamuno: «¿De qué te serviría ganar el mundo si perdieras tu alma? Bien; pero y ¿de qué te serviría ganar tu alma si perdieras al mundo? Pongamos en vez de mundo la comunión humana, la comunidad humana, o sea la comunidad común» (769). Y, añadimos nosotros, ¿qué es esta comunión humana, qué significa? Unamuno responde que es «hacer nuestra novela, historia, la de nuestra España. Y al decir que estoy para alumbrarme con este yo, no quiero referirme, lector mío, a mi yo solamente, sino a tu yo, a nuestros yos. Que no es lo mismo nosotros que yos» (769). Y, en 1927, termina con estas palabras la continuación de *Cómo se hace una novela*.

No ha llegado Unamuno a este punto culminante en su pensamiento sino después de una búsqueda ardua y una lucha profunda de auto-extrañamiento, como dice Cerezo Galán, citando a Unamuno:

> «¡Mi novela!, ¡mi leyenda! El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hecho juntos mi yo amigo y mi yo enemigo, y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye, me sostiene y me ahoga. Es mi agonía. ¿Seré como me creo o como se me cree? Y he aquí cómo estas líneas se convierten en una confesión ante mi yo desconocido e inconocible; desconocido e inconocible para mí mismo. He aquí que hago la leyenda en que he de enterrarme» (734).

Por último, quiero comentar la observación previa de que «Unamuno se hace texto». Para Unamuno interpretar el texto de la acción cotidiana que le circunda siempre está al margen de interpretarse a sí mismo. El concepto unamuniano del sí mismo resulta el equivalente al ser-en-el-mundo heideggeriano, ya que el sí mismo se enriquece continuamente por su interpretación de su mundo; como hemos dicho antes, este interpretar su circunstancia se convierte en auto-interpretación en términos de moral pública y política como es su condición existencial en el destierro.

Pero la trayectoria que sigue a la propia estimación da lugar a la controversia, al debate, a la situación contestataria; en una palabra, a la lucha del ser-en-el mundo. Esto significa que todo juicio, todo encuentro que tenga uno con sus otros es un proceso abierto que no se puede cerrar, ni siquiera con la muerte, como atestigua este texto que comentamos setenta y cinco años más tarde, y sesenta y seis años después de la muerte de Unamuno, y es así porque se ha hecho texto. Este proceso abierto que es nuestro encuentro con el texto unamuniano no tiene resolución porque vive.

El momento de certidumbre en este proceso de hacerse texto es una verdad íntima y personal; es la certeza de ser uno mismo el autor de su propio discurso y de su acción que puede hacerse una convicción de haber juzgado bien y de haber obrado bien, aunque sea únicamente un juicio momentáneo y provisional, porque la duda siempre acecha. Así es que Unamuno puede decir y repetir que no se trata de su yo aislado sino del yo envuelto en su otro o, en palabras de Ricoeur: «No puedo estimarme a mí mismo sin estimar al otro como a mí mismo» (202). Este «como a mí mismo» de Ricoeur extiende el concepto unamuniano: «no quiero referirme, lector mío, a mi yo solamente, sino a tu yo, a nuestros yos. Que no es lo mismo nosotros que yos» 769

Al empezar este texto híbrido que es *Cómo se hace una novela*, dice Unamuno: «La esencia de un individuo y la de un pueblo es su historia y la historia es la que se llama tu filosofía de la historia, es la reflexión que cada individuo o cada pueblo hace de lo que les sucede, de lo que se sucede en ellos. Con sucesos, sucedidos, se constituyen hechos, ideas hechas carne» (733).

Tengamos en cuenta que desde *En torno al casticismo* Unamuno ha venido desarrollando la idea de la intrahistoria como contracorriente de la historia. La historia la crea el hombre del ayer al hoy, pero la intrahistoria la crea un pueblo del hoy al ayer. Se vive y se revive el pasado en el presente. La relación entre historia e intrahistoria en cada momento es una dialéctica o lucha por captar la esencia del convivir.

En *Cómo se hace una novela* Unamuno, por primera vez, se acerca a la aporía de la temporalidad humana indagando cómo se hace la historia. La respuesta es directa: el hombre hace la historia como una presentación de los sucesos del pasado; cada historiador propone esa sucesión según sus propios criterios de motivos y consecuencias. Pero más allá del hacer la historia, está la filosofía de la historia, que es la reflexión sobre la intrahistoria y la historia, que es otra forma de pensar el pasado. Ahora bien, si la esencia del individuo dentro de su historia le es desconocida y, aún más, incognoscible en sí misma, ¿cómo se llega a las historias de vida? Sencillamente: otro la tiene que reescribir, es decir, leer, y, en el caso del aspecto autobiográfico de *Cómo se hace una novela*, Unamuno mismo se queda fuera del conocimiento porque se ha hecho texto que sólo sus lectores pueden alcanzar. En cuanto a la historia de un pueblo, nos es cognoscible como un texto en la reflexión de la filosofía de la historia, que es la interacción entre los sucesos de la historia y la cotidianidad de la intrahistoria.

Obras citadas

CEREZO GALÁN, Pedro, *Las máscaras de lo trágico*. Madrid: Trotta, 1996.

PAZ, Octavio, «Piedra de sol» en *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

RICOEUR, Paul, *Interpretation Theory*. Fort Worth: Texas Christian University Press, 1976.

– *Sí mismo como otro*. Traducción Agustín Neira Calvo. Madrid: Siglo XXI, 1996.

UNAMUNO, Miguel de, *Cómo se hace una novela* en *Obras completas*. Vol. VIII. Madrid: Escelicer, 1966, 707-769.

PUNTOS DE VISTA



Consagración, 150 x 130 x 250 cm. Acrílicos/tela y metal, 1992

La nieve de otra edad

Joë Bousquet

Si, como yo, todos los hombres vivieran inmóviles, tendrían un nombre cargado de dudas para designar los hechos que giran en torno a sí mismos e interpretarlos; y teniéndolos por gratuitos o simbólicos, recobrarían a sabiendas su memoria y la emplearían al servicio de las aventuras del espíritu. Aquí estoy, abatido por el error cotidiano de juzgar mi suerte con los ojos de aquellos que me visitan. No existen aventuras para el espíritu.

Todo lo que acontece en la conciencia deja un trazo susceptible de ser seguido como un sendero.

Fiel a las vicisitudes que me impone mi salud, maniatado por mis curas y el reposo que he de seguir en horarios siempre iguales y, según mi cansancio más o menos el dueño de mi mirada, habito esta estancia con el pensamiento sin llegar a inspeccionarla por completo más que cuando atravieso una especie de sueño cristalizado. Así persisto como prisionero de una torre redonda como un reloj, edificada sobre escaleras de metal invisible...

Cuando, en pleno día y con el corazón palpitante, dejo caer mis ojos tras de mí, me reconozco como en aquel tiempo en que me encontraba sano y libre. Tras haberme seguido el corazón, bajo sin miedo las escaleras, y ese cuerpo que dejo a mis espaldas ni siquiera me sobrevive en el pensamiento. La vidriera del patio se abre frente a mí, y refugiado por el ruido vecino de la calle, incluso hastiado de lo que voy a ver en ella, busco exactamente la actividad, al margen de la de los otros. No la echo de menos, aunque me falte el asentimiento de sus ojos para ser uno de ellos; a mi semejanza con los hombres no le hace falta más que el testimonio de los que han dejado de parecérseme.

Así, me dirijo irreversiblemente hacia un estado ambulatorio, al dividir mi itinerario vital entre el pueblo marinero que fue mi padre, y mi madre este campo en el que cada día muestro y revelo a mi hermana y amiga de infancia hallazgos que consiguen sorprender su memoria:

«No es posible –me dice–; parece que el campo en el que vivíamos está a cien pies bajo tierra y que, cuando nosotros creemos verte, tú desciendes hasta él».

La noche cayó, el silencio en el que yazgo solo; ligero, como si me volviese el pensamiento de lo que en mí ha callado durante todo el día y ahora

se vuelve silencio que me juzga. He de abrir mis cuadernos, tomar un portaplumas y arrancarlo con lástima de su estuche de cuero. Podríamos no escribir. Esta mosca que me ha aturdido durante más de una hora pregona versos, e incluso los vende. Podríamos no imitarla. El lenguaje no necesita de mi colaboración para cobrar toda su dignidad en las buenas intenciones que observo en aquél que se dedica a enmarcar cuadros y que se toma por instrumento de viento...

¿Por qué escribes? Los hombres hablarían aunque tú no escribieses. No tienes excusa; salvo, ¿quizás el propósito de escribir casi tan bien como ellos hablan, y con esos sesgos imponer el modelo del hablar cotidiano a su escritura torpemente pretenciosa? Vamos, no reprimas tu humor; no le va a tu estilo escribir para nadie. ¿Contra quién escribes?

¡Ah!, no lo pongas en duda: contra esos malditos literatos que hacen uso del lenguaje del corazón para arropar a antepasados disecados. Escribes para acabar con la epidemia hedionda que propaga el ansia de ser autor. En verdad, ¿has reparado en el vicio oculto bajo la necesidad de ser autor? Y, ¿esta vergüenza –la del mal literario– que salta a la vista cuando una llamada divina no la justifica? El lenguaje está hecho para acercar a los hombres, para que la necesidad de estar más estrechamente unidos les haga vivir en el interior de los otros sus esperanzas y sus penas.

¿Por qué abyección concedemos indulgencia a aquellos que hablan en vano, y venden la pretenciosa imagen de lo que nunca han sentido? Sólo puedes escribir si te sientes lo bastante fuerte como para robarles sus lectores. Incluso reducido a la nada, puedes lograrlo, sin otra aventura más que ésa que debes enfrentar solo y en plena oposición al testimonio de todos los sentidos. Si al menos estuvieses suficientemente comprometido con tu costumbre de confiar en tu buen corazón, no volverías a contar con insolencia hechos venideros. Tu pretensión de imponer tu experiencia interior es tan absurda que no se acrecentaría superando el presente, y con tanta facilidad renuncias a comprender que deberías franquear todas las existencias sin cesar de creer en ti contra tu propia vida, y perseguir esta ilusión.

... En mis evocaciones de Marceilles, o del pueblo donde crecí, la presencia del recuerdo se me antoja como una concesión armonizada cada vez con más dulzura. Veo la casita de La Palme, al borde del oleaje, la vía férrea a sus pies; la alzo en el viento justo cuando levanto mis ojos hacia ella. Sé de qué manera el esfuerzo físico de mi ojo, agitando mis noches orgánicas, la despliega y erige. Me resulta cada vez más claro que nada de esta operación es, ni con todo, tan ficticio ni preestablecido como la resolución de atribuirla a mi memoria. Y si es por haber morado en estos lugares, que he sido en ellos la vida misma, ¡ah!, la magia contenida en este hecho no

se acaba ahí; sólo mi pensamiento, que sin asirla se desvanece. Lo sé. Esta convicción no necesita corroborarse: sólo espera de mi buena voluntad la ocasión de esparcirse como un manantial.

Si es de recuerdos de lo que hay que hablar, abrigo en medio de los míos una experiencia socarrona y profunda en la que me sumerjo con deleite, pero que no invade mi conciencia sin engullir, también, todo lo presente, incluido mi cuerpo, en un lejano pasado. Hasta esta tarde, ninguna evidencia ha adquirido la densidad y la coherencia inmutables de esta aventura anclada entre los acontecimientos de mi infancia pero, fresca y viva como una estrella, brota súbitamente de su reflejo sobre un mar dormido.

Es de noche en la habitación donde un médico inclina su semblante un tanto amarillento sobre mí, y anochece un poco más sobre mi almohada, en la que reina la sombra bienhechora de unas cortinas. Sólo se escucha el zumbido de la calefacción y el sonido agudo y vivo del reloj que mi tío guarda en la mano. Es él quien cuida de mí en ausencia de mi padre pues, médico también, tiene otros enfermos a los que atender. Veo su cara iluminarse de atenciones porque me he apartado de la humedad de mi lecho para hablarle en voz baja, para suplicarle con lágrimas que enjuago al agachar la cabeza. No me escuché, pero vi cómo él me escuchaba y sonreía o hacía muecas mientras me respondía simulando el balbucir de los chiquillos de mi edad. Se diría que mis palabras me proporcionaron el modo de llamarme niño, y que él deseaba evidenciarlo imitando el habla propia de mi edad. «¿Po- qué, mi niño g-ande, ha-b-as como una mu-er ne-viosa?». Al abrir los ojos le dije «déjame morir... no quiero que me cures». Y mis pupilas se dilataron como si no quisieran ver nada más que a él, no ser más que mis ojos, inspirarle con mis palabras todo lo que ahora me fuerza a la súplica «no me dejes vivir».

Las altas, estrechas ventanas de este cuarto que hace esquina, y en el que permanezco acostado, se abren a la noche suavizada por la proximidad de los árboles. Ningún ruido hasta aquí llega, pero el aire tibio trae un olor a madera y pintura, y me abrumo y exalto con este olor como si se desprendiera de un juguete gigante del que me hubiese caído: «Tío, no se lo digas a Papá; no hace falta que yo viva».

Iba a clase, antes de quedarme postrado en esta cama. Un hombre de tiernos gestos llevaba mi pizarra bajo el brazo. Entre sus largas patillas blancas su mentón temblaba. Entonces, me cogía de la mano. Había perdido a un hijo de mi edad, pocos años antes de casar a su hija con mi padre. Le había puesto el nombre del difunto a un segundo hijo que murió del mismo mal, y ahora me cogía de la mano; yo era el niño que había perdido y por eso nunca me hablaba. Lo sabía, pero sabía también que una razón muy distinta me hacía desear la muerte.

Pocos días antes de caer enfermo, en un salón tan oscuro que podía notarse el olor de los muebles antes de llegar a verlos, había visto la luz en sus ojos, y como había sacado su pañuelo, comprendí que lloraba. Toqué un violín de juguete que me habían regalado, mientras todos me miraban a la vez, con seriedad, como para dejarme a la espera de un reproche que nadie se atrevía a pronunciar. Después, las campanas de la iglesia vecina hicieron temblar los macillos del piano. Mi abuelo había dicho con un aire de enfado que nunca podría vivir tan cerca de la catedral. Una mujer había respondido: la sombra del campanario que entra aquí por el día nos impide vernos. Se oyó una carcajada. A ésta que acababa de hablar se la tenía por loca: la cuidábamos para ahorrarle los malos tratos del asilo.

«El campanario está tan cerca –dijo ella, antes de reír nuevamente– que la calle debe bordearlo para llegar a nuestra puerta. Y además, ¡qué viento! Necesitamos una calle, porque nosotros vivimos aquí. ¡Pues mira que si morimos...!»

Mi abuelo me había cogido de la mano, y como nos encontrábamos en el torbellino que envolvía la iglesia, sorprendiéndome como si fuese a hablar por vez primera, me dice: «Un violín no está hecho para divertirse: tienes que aprender a cambiar de tono tal y como te ha enseñado el profesor. –Todavía no sé, le dije. –Pues bien, aprende la escala, y será la escala la que tocará por ti; no es necesario emplear un arco, tú te diviertes, tocas cualquier cosa y así recuerdas a la gente cosas que les traen desgracias». Después, tuve dolor de cabeza y, con la frente helada, me apoyaba en la chimenea para encontrar un poco de calor y de alivio.

Lo creo; así pues, es cierto: nadie puede contradecirme en este mundo del que he sido apartado. Si alguien pone mis relaciones en duda, debe primero convenir en que no sabe de qué estoy hablando.

Le prevengo de antemano que su inteligencia está demasiado dotada como para introducirse en mi humilde y naciente universo. Piensa según su sistema de diez mil vueltas y en un hormigueo de cálculos demasiado intenso como para permitirle reanudar el contacto con uno solo de sus sentimientos. Si aún cree tener razón es por un retraso en la rapidez de asociaciones que el lenguaje le ha consentido. El hombre se cree libre, porque sólo una parte de él ha entrevisto el futuro que promete a quienes son como él.

Cuando imaginamos una abeja achacosa o retrasada que desconfía completamente de sí misma, en medio de este pueblo adelantado que se ha vuelto su propio lenguaje, aquélla parece titubear porque se distingue un poco de lo que desea, y necesita de sus miradas para recordarlo. Así es el hom-

bre moderno: incapaz de desandar los pasos del camino que él mismo ha recorrido, y cuya meta no alcanza porque envuelve por entero su persona.

Ningún hombre puede durar entre cuatro paredes. Si, en virtud de alguna geometría en movimiento, encadenásemos su mirada a los muros de su prisión, moriría pronto de tener que soportar el peso aplastante de su espíritu. Mi experiencia de prisionero me ha fortificado. Libre, engendraría la extensión en la que creía desplazarme como un objeto. Inmóvil, he caído en la cuenta de que el golpeteo de mi corazón creaba sin descanso el espacio en el que tan a menudo había creído reconocer el escenario estereotipado de mi infancia. Si hubiese conservado mis piernas habría movilizado desde lejos la ladera frondosa de un sendero, y disuelto en el esfuerzo de la escalada, la sensación de que el latido de mi sangre distribuía sus relieves sobre la pendiente dócil de mi campo visual. Ahora capto mejor esa operación inconclusa que prosigue creyendo revivir recuerdos; invento sobre un modelo de otro tiempo un paisaje del que ignoro cuáles son las armas necesarias para llegar hasta él, pero en el que dejo pasar el tiempo avanzando a veces una página en blanco a través de los hijos consagrados a la operación mágica.

De este modo, durante mucho tiempo alimenté y traje al mundo versiones que denominaba recuerdos imaginarios.

Me encontraba tal como había sido, tal como era incluso a través de un pasado lleno de presencia, pero poblado de criaturas desconocidas a las que trataba de ahuyentar por completo, a aquéllas que –con el mismo derecho que yo– habían cobrado vida. La ilusión me proporcionaba placer, así que la prolongaba. Al perder sus auténticos personajes, esa ilusión enterraba mis pensamientos, que conocía sus nombres; así se aclaraba y se verificaba a costa de mi personaje actual, así, dislocándola, mi memoria se volvía poco más real que un recuerdo.

No me ha hecho falta mucha invención, ni carácter para rebajar cada vez más a esta pobre conciencia vacía que no dosificaba ya más que por antojo la parte de fabulación que un amigo de infancia, por ejemplo, habría denunciado en mi esfuerzo por seguir a mi corazón. Y se produce, en fin, un fenómeno que había podido prever. Compañeros, amigos nunca vistos se instalaban en mi pasado y llamándome a desempeñar un papel nuevo, liberaban al niño que fui. Ese niño ocupaba en el futuro el lugar que ellos habían dejado desierto para servir de acompañantes en mis años de juventud. Tras haberlo pensado, todo me pareció tan natural que apenas reparé en ello. Al recrear mi pasado en vez de hacerlo peregrinar, había prescindido del niño de mi infancia, como si lo hubiera purgado de la vida y le diera un lugar de nacimiento en un tiempo aún por venir. Solamente el temor a

revelar más de la cuenta me impide evocar los fragantes crepúsculos tan familiares que veo ensombrecerse silenciosamente en la tristeza del niño que tendrá mis ojos para verlos, y su visión de hoy para desesperanzarse. Lo escucho; escucho su voz en la mía. Tiene miedo, miedo de ese día luminoso de ojos yertos que se inclina sobre él y del que su visión interior no logra desasirse. Se asombra de existir y de esperar los días con el apego que siente hacia su pasado.

«Fui poeta», dice ocultando su frente entre los brazos de su hermana mayor. Era siempre de noche en el lugar donde me había acostado. Pero entraban luz, risas, voces. Mujeres felices aprendían a amar a sus ojos mirándome. Y, en cuanto volvían a la calle, no existía más que el día para ellas...

... ¿Por qué me temes? –dice mi madre. A medida que envejezco, más deseo olvidarlo todo. ¿Qué necesidad de convencerme de que mi vida era bella?

Tu vida crece viéndote desaparecer. Sus sombras están todas en tus ojos. Si ahora miraras tu vida, llorarías por no haber sido más que tú.

Y también yo, no he sido más que un lastre para mi vida. Aguardo el temible instante en el que la vida pasará sobre mí. Mi mirada habrá tomado el lugar de mis ojos. Me desvaneceré bajo el peso de esta evidencia; el ser es justicia. Todo lo que imaginé estéril contribuía a excluirme.

Necio; mi corazón quería palpitar desde el otro lado de la existencia, jugar a convertirse en el murciélago de la nada. Inútilmente, las visiones que no era capaz de controlar me devolvían al origen de las cosas...

Salía de prisión. No tenía sino a medias la conciencia de víctima; su dolor, no su resentimiento. Por eso no saben lo que hacen. Que mis semejantes me opriman; ignorándome a mí mismo cargué sobre mí todas sus culpas. Intentaba escapar de mi pasada obcecación, sin rastro de rencor contra ese otro «yo», y descendiendo, los ojos bajos, siempre más abajo sobre la escalera abrupta e interminable de este deambular subterráneo. Con la mano izquierda ayudé a una compañía invisible que se obstinaba en rozar, mientras bajaba, el eje de esta escalera de caracol, y no acariciando más que la superficie de los peldaños, mis pasos encontraban acomodo junto a ella, dejándose llevar por un parpadeo de alas *desaparecidas*.

De mi casa saldré con zapatos intactos. No hacía falta un sueño para saberlo, pero ese sueño tampoco era suficiente para recordármelo.

A lo largo de toda mi adolescencia y de mi corta juventud, presté gran atención a mis zapatos. Extraño apego que prefiguraba, quizás, la larga melancolía del vivir descalzo. Acaso un gusto fetichista que toda mi existencia expía, y que ni siquiera basta para expiarlo por completo, puesto que sueño con aguas diáfanas donde purificar mis pies desnudos.

Sin embargo, ¿no se trataría más de mí mismo que de mis zapatos? ¿Conocen mejor que yo el suceso que éstos esconden, y del que el azar me ha hecho prisionero?

Llegué a ser un auténtico oficial, pero sólo debo esta gracia al incomprensible esmero que puse en calzarme bien.

En Chivy, el 16 de abril de 1917, fui felicitado por haberme resistido, contra toda lógica, a la captura. El furor de mi defensa no había menguado al año siguiente y, en el monte Kemmel, para quitar a mis hombres las ganas de rendirse, los hice cómplices de un crimen. Disparé a un parlamentario alemán para forzarlo a defender no ya su libertad, sino el pellejo. Un mes después, en medio del peligro, dejé escapar la oportunidad de acabar la guerra tras las alambradas.

Y aquí estoy. Ninguna razón habría podido obligarme a avanzar hacia el frente enemigo sin mis botas. Más prudentes, más resignados, mis compañeros preparaban de antemano la parte del botín, y con polainas de cuero que el enemigo saqueaba en caso de captura, calzaban modestos zapatos que estaban seguros de conservar. Llevar, como yo, botas, era tentar al diablo, consentir la cruel alternativa de defenderse hasta la muerte, o de emprender semidescalzo la marcha del cautivo.

Todos los disparos que diezmaban mi pelotón rompían fuego en el momento humillante en el que debía abandonar mis botas bajo la mirada recelosa de los Mauser. Sin embargo, jamás subía al frente sin mis botas, y nunca llegué a comprender la razón que a ello me determinaba. *Los hechos son impenetrables. Ellos son el secreto de nuestra vida, pero no nuestro secreto: se ocultan tras el objeto que usan para fascinarnos.*

Unas botas de cuero rojo dispusieron mi suerte. Creía calzarlas por un deseo de elegancia y, sin embargo, ni siquiera las miraba. Tendido, después del impacto, sobre la lona de la tienda de campaña a la que me llevaron, creí verlas por primera vez: parecían rellenas de algodón, henchidas de viento, adentrándose ya en una vida a la que no habría de seguirlas. Con mi permiso, mi enfermera le haría después un regalo a su niño pequeño. Poco faltó para que aquéllas llevaran a este ingenuo al paredón. Las había, en efecto, calzado, no sin darse buenos argumentos, para continuar con las oscuras expediciones que un cambio en la situación política pronto identificó con actos criminales.

Botas, un traje de baño, una piedra color aceite pérfido. ¿Acaso llegamos a saber con qué parte de nuestro cuerpo vemos estas cosas, a través de qué oscura razón de nuestra historia?

El sueño es más real que la vida consciente porque el objeto ya no es nunca despreciado: el revólver, la aguja y el péndulo *resumen los aconte-*

cimientos que, sin ellos, no existirían. El *acontecimiento y el objeto son aquí rigurosamente intercambiables*, como en esos relatos perfectos y sentenciados en los que una habitación de hotel cuenta integralmente un crimen que la imaginación policial es incapaz de reconstruir sobre el terreno. Y, leyendo historias criminales o páginas de Raymond Roussel, sentimos el escalofrío del hombre que llega por medio de relaciones ficticias *a la más exacta y la más necesaria de sus funciones.*

Traducción: Isidro Hernández[*]

[*] *El texto que aquí presentamos pertenece al libro* La neige d'un autre âge, *de Joë Bousquet, publicado por Le Cercle du Livre en el París de 1952, en una edición de 2.300 ejemplares numerados. Para una mejor aproximación, el lector debería tener presentes las circunstancias aciagas que determinaron la vida y la escritura del poeta de Carcassonne. Bousquet nació el día 19 de mayo de 1897 en Narbonne (Aude). Tomó parte en la primera guerra mundial. Casi al final de la contienda, el 27 de mayo de 1918, fue herido por una bala que le atravesó los pulmones y le rompió una vértebra, quedando paralítico para el resto de su vida. En 1924 entró en contacto con el grupo surrealista e intervino activamente en casi todas las publicaciones de la época. Después de la aparición de su primer libro,* La Fiancée du vent, *muchos intelectuales se trasladaron a Carcassonne para conocerle personalmente: Paul Valéry, André Gide, Jean Cassou y Paul Éluard, entre otros. Fue nombrado presidente del Comité de Intelectuales de Aude. Falleció en 1950. La mayor parte de las voces críticas que se han interesado por la obra de Joë Bousquet han coincidido en estimar su poesía como el fruto de un lenguaje que no puede comprenderse sino bajo la forma de un cierto «milagro». En ella convergen toda una serie de revelaciones que escapan al sentido lógico de la realidad, y que no son otra cosa que el testimonio de una enigmática emanación interior. En efecto, los recuerdos, el erotismo, las apariciones o los sueños fueron la única realidad posible –de vida, de poesía– para Joë Bousquet.*

Los heraldos negros*

Abel Posse

Abadía de Marienbach
Un 12 de octubre de avanzado otoño

¿Qué vio el seminarista sin vocación Walter Sorgius? Que por el corredor del ala este del convento corrían desaforados el padre Karl, el celador Müller, varios aspirantes con sus guardapolvos grises, y un poco más atrás, sonriendo divertido, Monseñor Nenni. Gritería. Alguien se asoma desde el taller de miniado y copistería, protestan. Penumbra de corredor de abadía cuando ya entrado el otoño. Un vago olor a humedad enfriada. Las manos de un muerto que expiró sin paz, en febril delirio.

– ¡Arre! ¡Arre! ¡Allí está, la veo en una nube de azufre! ¿La ven? Apenas un resplandor...

– ¡Cercarla! Sahumen rápido. ¡Muevan los brazos! ¡Energía! ¡Sahumen cerrándole el paso, allí! ¡Se desliza! Corre. ¡Impedid que se disuelva en el viento! ¡Asperjad!

El aire del corredor disolvía las nubecillas que salían de los incensarios.

Era un alma del Purgatorio. Cuando las ánimas del Purgatorio consiguen deslizarse hacia la Tierra, hacia los lugares habituales donde vivieron el pavor y la delicia del valle de lágrimas, corren sus riesgos. Este era el caso. El Padre Karl más de una vez conseguía atraparlas. Era un gran cazador de almas.

Cuando lo lograba, que no era fácil, los pobres aparecidos quedaban atrapados en un cerco de seminaristas con sahumerios e hisopos, como el jabalí rodeado por los perros. A veces, si las gotas de agua bendita la alcanzaban, se oía el fugaz chis chis del líquido que toca una superficie muy ardiente y se evapora al segundo.

Karl pretendía obligarlas a declarar. No vacilaba en someterlas a la tortura. (Las almas, que son tan temerosas y delicadas, trataban de materializarse y cumplir con tal de ser liberadas de una vez). Se insinuaban como un aroma quemado y si podían se encendían con el resplandor mortecino de farol municipal en día de neblina.

* *Fragmento de novela inédita, cuarta parte de la* Tetralogía del Descubrimiento.

– ¡Habla! ¡Habla mierda! O te quedas errando... (Más allá de la hora del *Ángelus* este tipo de ánimas puede quedar olvidada del camino de retorno, siendo así fácil presa de los demonios que hacen estragos en su hora más propicia.)

– ¡Habla o te quedas de nuevo en Tierra, ardiendo y guacha perdida! ¡Sin voz y ciega! –Karl podía ser brutal si se lo proponía. El joven Sorgius sintió pena por el alma. El padre Karl preparaba desde años atrás una obra teológica sobre el tema de la muerte y el más allá. Trabajaba con plan y método. No era un secreto que aspiraba a la mitra episcopal por vía del intelecto, el camino de los curas de origen germánico cuando no son de cuna encumbrada.

Arrinconada contra el muro de granito, el alma trataba de hacerse oír como podía. Ni siquiera un susurro, más bien un gemido de gorrión apretado en el puño de un gladiador.

Los espíritus son más bien incoherentes y de una pasmosa fragilidad, aunque sean eternos. Es como que sin el cuerpo no les quedasen más que valores menores o decadentes: melancolía, nostalgia, frivolidad. Además, como si fuese condición, el más allá obliga a olvidar toda lógica y todo humorismo.

El padre Karl no sólo tenía buen oído, sino sobre todo práctica. Como él decía, sabía «trabajarlas» bien. Sorgius vio cómo se inclinaba en el rincón como si quisiese recibir la declaración de alguien muy vapuleado a punto de desmayarse. Tenía el ceño fruncido y los ojos fijos pero sin atender a otra cosa más que a lo que oía. Sacó del bolsillo de la sotana un anotador y apuntó las palabras del tartamudeo escatológico: «Una luz... Un largo túnel. Un aire como tibio, como de inesperada delicia... Como calor... Paz. Como... después... Orgasmo. Lasitud... Sin peso, sin peso, sin carga... Paz. Una luz...».

– ¿Qué más?¡Vamos! ¡Di! ¡Di!

Pero se oyó como el sollozo de alguien muy débil (el gorrión, justamente). Karl hizo una seña de jefe de patrulla policial y apartaron los sahumerios.

– Tenía más miedo que gato en bote –dijo Karl a sus acólitos–. Era tu tío, el quesero... –murmuró dirigiéndose al celador Müller que se sonrojó como si se tratase de una vergüenza de familia–. Hasta en el más allá le queda un poco de ese olorcito al *Emmenthal* que fabricaba...

No era la primera vez que bajaba el quesero Müller, su presencia se había notado inquieta desde que la viuda se había casado con el notario Westernkampf.

Abadías e iglesias como Marienbach, aislada en la altura, eran lugares propicios para ese tipo de tráfico entre la vida y la muerte. La inmensa mayoría de las ánimas que pasaban eran del Purgatorio, el más poblado ámbito del trasmundo.

Según lo que Sorgius aprendía, se aparecían para seguir insistiendo en la vida, como si no hubiesen escarmentado o ya no supiesen cómo son las cosas. El cura viejo, encargado de la gambuza, el padre Trenti, medio sordo y con esa libertad que tienen los que llegan a muy viejos, cansado de ortodoxia (a veces en el refectorio, como hablando solo, decía que después de tanto visto no creía mucho en Dios) trataba a las almas sin temor ni reverencia. Lo buscaban a él por su bonachonería con tanto impulso como huían de Karl y sus presionantes indagatorios. Lo seguían por los pasillos del claustro tratando de hacerse oír o ver por el viejo que las ahuyentaba como el labriego que grita «¡Cucha! ¡Cucha!» a sus perros zalameros. Si se cruzaban con alguien explicaba:

–Son como gatos vagabundos. Siempre andan esperando una caricia. ¡Y pensar que hay gente que les teme! Pobrecitas... Sólo buscan un poco de afecto, en realidad.

Era muy difícil que dejasen algún mensaje u observación de trascendencia. Si alguna vez lograban materializarse ante algún ser querido, no atinaban más que a deslizar alguna tontería, revelando, por ejemplo, en qué lugar de la cocina estaban las tijeras perdidas el año pasado o preguntando como las mascaritas de carnaval: «¿Quién soy? ¿Qué haces? ¿Me conoces? ¿Dime dónde vas?...»

– Se hacen las tontas –comentaba el padre Karl.

– Si no dicen nada es porque no saben nada. Hasta el día del Juicio Final los secretos últimos no serán revelados... – observó el padre Anselmo.

– Es como la zorra y las uvas, nada más. Tienen envidia de la vida, aunque no se crea...

El señor Krause, el dueño de la cervecería, que había muerto doce años atrás, fue uno de los pocos que dijo algo, estaba mal, pero con esperanza, porque el Purgatorio es un infierno con término, lo cual cambia sustancialmente las cosas. En vida, Krause había comprado una enorme cantidad de indulgencias, de esas de 795 días de acortamiento de condena, que se las había ido vendiendo de contrabando el padre Lustiger. Krause, precavido y ordenado como había sido, las iba depositando en el despacho del notario Westerkampf y hasta hacía legalizar la firma. A pesar de que tanto dinero hubiese servido para cambiar el ruinoso techo de la cervecería *Zum Adler*, había sido una buena inversión. Ya en su primera bajada se lo alcanzó a decir a su mujer, haciendo un esfuerzo tremendo para componer algo pare-

cido a su ex-voz. Ella siempre lo había acusado por el despilfarro y por su egoísmo. Cuando anotaba los gastos por la compra de indulgencias en el libro de contabilidad de la cervecería, Krause le decía sin ironía: «A ti no te compré, son nominales. Con tu bondad no puede tocarte más que el Cielo».

A Krause no lo habían traído ni la nostalgia ni la envidia. (Ni siquiera el placer de aprovechar de su invisibilidad para poder invadir el cuarto de la sirvienta Gretchen y espiarla cuando se sacaba los calzones y se metía en la cama, cosa que había deseado ver toda su vida.) Krause intentó advertir *urbi et orbe* acerca del gravísimo error que consistiría en sobrestimar la vida ultraterrena y la importancia del alma en detrimento del cuerpo y la realidad terrenales. El cervecero refutó expresamente a Flavio Josefo y la tradición pitagórica que hace descender las almas del «éter más sutil» para encarnarse en la prisión del cuerpo hasta que liberada de los vínculos del cuerpo como de una pesada esclavitud, huye con alegría. «¡Mentira! ¡Mentira, Pitágoras! Mentira la de los videntes órficos y los curas. ¡Todo mentira! No. Sin el cuerpo no hay nada más que tristeza y helada soledad astral. Los años de oro son los del cuerpo...»

Sorgius había llegado al convento de Marienbach después de una terrible crisis, con la convicción de que su hermano no había muerto sino que había sido asesinado por Dios. Desde que había cumplido los catorce años se había propuesto investigar en torno a tan terrible sospecha. «Dios es el asesino», se había dicho para sí mismo. Comprendió que con los tiempos que corrían semejante cosa no se podía decir en voz alta. Cuando lo sugirió en la mesa familiar vio los ojos de terror de su pobre padre. De paso llamó la atención sobre el gran peligro que significaban el fraile Lutero y los otros herejes. «¿Qué hubiera sido de nosotros si no se hubiesen podido comprar las indulgencias? ¡Que quien no pueda hacerlo que ahorre y trabaje! Yo también me inicié desde abajo. Cuando compré el local de *Zum Adler* era apenas un establo abandonado...»

Fue una de las pocas veces en que el padre Karl pudo anotar algo que no fueran meras envidias o chismes. El abad Epifanio escuchó con atención el relato y ordenó enviar un informe al Vaticano.

– No tardará en ser trasladado del Purgatorio al Infierno sin salida... –murmuró.

Sorgius siempre trataba de acercarse al grupo de cazadores, a veces desafiando el castigo de los celadores. No se animaba a pedir, pero pensaba que sería la forma de entrar en contacto con el alma de su hermano Konrad. Le hubiese gustado poder leer las notas que tomaba Karl, pero el viejo astuto y vanidoso las guardaba en un arcón con traba de fierro.

Una madrugada coincidieron en el pasillo de las letrinas. Había un olor profundo, hondamente genital, como si el lugar fuese sólo frecuentado por tigres viudos. Se atrevió a preguntarle:

– Padre, ¿no vio alguna vez a un chico de unos diez años, rubio, muy débil, con la garganta hinchada por el garrotillo, muy atemorizado?

– Los chicos bajan muy rara vez, muchacho. No han tenido tiempo de tener nostalgia. Están quietitos, en el limbo. Sólo muy excepcionalmente se ve alguno y más bien no tienen nada que decir... Bajan sólo para ver los juguetes empolvados en el desván de su casa. Pero si lo veo me acordaré...

– Sólo quisiera saber si tiene paz después de la terrible muerte que tuvo...

– Difícil, hijo, que no tenga paz. Dios no es cruel con los niños. Eso hay que reconocerlo: sólo se ensaña con los adultos, los conscientes.

El terrible tiempo de los vampiros había pasado, pero dejó huellas nítidas en la gente de Kaltern y de los valles altos. La crisis tuvo su apogeo antes de la muerte de abad Patroclo. Fue tan grave que hasta hubo que solicitar a Roma el envío de personal especializado en la materia. La alcaldía tuvo que pagar el viaje, los honorarios y la estadía de un impostor que decía haberse especializado en Transilvania, la tierra de la bruma eterna. Les hizo rociar con ajo exprimido todo el entorno de Kaltern (carísimo para la comuna puesto que los ajos se importaban de Italia) y clavar estacas de madera en el corazón de los cadáveres sospechosos. Esto creó indignación en muchas familias. Hasta los señores de Sassenburg tuvieron que poner a disposición de la abadía el cadáver del Chambelán Bragge, sobre quien recayeron sospechas. Para colmo fue infructuoso porque el corazón estaba reseco y era anormalmente pequeño. Una especie de nuez que rompió la punta de la estaca.

Los vampiros, esos seres horribles, se habían cebado de tal modo que chupaban ya por costumbre, se diría con resignada sumisión a su atroz destino o condena. Sólo en los primeros tiempos de inquieta muerte, cuando el cadáver se inicia en los primeros pasos de la hemofagia, era posible verlos correr, entre medianoche y el amanecer, mortajas al vuelo, alucinados por el horror que se veían compelidos a cometer sobre seres inocentes y vivos. Después, con el tiempo, después de tantas noches de orgía de sangre, se iban sosegando hasta adquirir ese aire triste, de pálidos procuradores agobiados por juicios perdidos, y empezaban a proceder como verdaderos profesionales: con lentitud y cierta resignación a la tarea que le proponía el aciago destino. Esta era la instancia más peligrosa.

En todo caso la presencia de estos seres, castigados por haber sido proclives a la brujería y a la alquimia prohibida, alteró durante años la reitera-

da rutina de aparecidos. El padre Karl no dejó de trabajar altivamente en el tema. Hizo un laborioso relevamiento de casos y personajes hasta completar el aún inédito *Einführung zu einem besonderen Katalog über die Vampire in der Provinz Kaltern.*

Según los comentarios, el tiempo de los vampiros había sido breve pero como un torbellino de terror y desgracia. Esas presencias que olían a sangre rancia y a moho de tumba, alteraban el orden de los establos: pateaban y relinchaban los caballos (que los intuyen).

La carreta de los muertos, sin auriga ni postillón, se ponía en movimiento en plena noche y adquiría una velocidad loca como para romper los portones del cementerio y correr sembrando pánico hasta detenerse melancólicamente en el centro de la Plaza del Mercado. Era sabido que la energía requerida para tal espanto era la de decenas de ánimas del Purgatorio. No era raro que en la campana de la iglesia, fuera del tiempo convencional, tañese una sola campanada, tan lúgubremente como para que los jóvenes novios se echasen a correr por vías separadas hacia las casas de sus padres. El idiota reía en lo alto del granero y arrojaba insidiosas piedritas al hermano sano. Edad Media demorada. Intensa de muerte. Fuerte sabor de los pocos dones de vida: un pedazo de salchichón, un vaso de vino, la ternura de una nalga bajo la colcha pringosa.

Españolas empresarias en los primeros años de la conquista

Juan Francisco Maura

Dentro de los estudios que se han realizado sobre la economía en el Nuevo Mundo en el siglo XVI, ninguno se ha centrado en la aportación directa que la mujer tuvo en los primeros años. Ya fuese como propietarias de compañías, embarcaciones, esclavos, tierras o como prestamistas, su presencia es constante desde el primer momento de la llegada española a América. Gracias a la documentación existente en diversos archivos españoles y portugueses de una época mucho más burocrática de lo que nos imaginamos, se pueden constatar extraordinarios hechos y actividades llevadas a cabo por mujeres. No solamente por mujeres pertenecientes a las clases más favorecidas, como es el caso de la propia emperatriz Isabel de Portugal, gobernadoras como Isabel de Bobadilla, Beatriz de la Cueva o Catalina de Montejo o mujeres de la familia Colón, como la nuera del descubridor la virreina María de Toledo o su nieta María Colón, sino de muchas otras que en menor o mayor escala participaron en lo que pasó a ser la fibra social y económica de la sociedad hispanoamericana. Algunos de estos documentos llaman la atención por mostrar la gran responsabilidad e independencia de que algunas mujeres gozaron en tan temprana época. Todas estas mujeres que jugaron un papel tan crucial en los inicios de la evolución cultural y social de la sociedad novomundista apenas han recibido atención de los estudiosos modernos ni siquiera como elemento económico[1]. De igual manera y como contrapartida, nos encontramos con el caso opuesto: mujeres españolas «blancas» que pasaron como esclavas con sus señoras a las nuevas tierras, a las que igualmente se ha pasado por alto[2].

[1] *La errónea idea de que los conquistadores españoles fueron sin mujeres al Nuevo Mundo se ha perpetuado hasta nuestros días. Este enfoque de la historia permanece vigente al más alto nivel académico, en los textos universitarios y colegiales, diccionarios enciclopédicos, así como en la opinión general de muchos países. Cuando se menciona a las mujeres, es únicamente en el proceso colonizador de los pueblos del norte de Europa. Sobre este tema véase mi trabajo,* Women in the Conquest of the Americas.

[2] *En el siguiente documento encontramos un buen ejemplo. Lo más importante del documento es que está solicitado por Isabel de Bobadilla a la reina. La solicitante es hija de otra Isabel del mismo nombre y de Pedro Arias Dávila. Isabel de Bobadilla llegó a ser gobernadora de Cuba en 1542, a la muerte de su marido Hernando de Soto. El citado documento dice también que estas tres esclavas son «cristianas y mujeres de buena vida y fama»: «Nuestros oficiales que*

Documentos protocolizados localizados, en el caso de América, en archivos españoles e hispanoamericanos, suponen un testimonio de inestimable valor, donde se presenta, en toda su amplitud, el día a día de la vida social y económica de un pueblo en un momento determinado (Ots, *Catálogo de los Fondos Americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla.* Tomo I, 5)[3]. A este respecto, la labor investigadora realizada en los inmediatos años a la guerra civil española por el catedrático de la Universidad de Sevilla y director del Instituto Hispano-Cubano de Historia de América, José María Ots Capdequí, merece el mayor respeto[4].

En el presente estudio, preludio de uno más amplio, no solamente se tendrá en cuenta a algunas mujeres que valientemente decidieron arriesgar sus personas y sus haciendas para pasar a buscar mejor vida al otro lado del océano, sino que se centrará en las que se quedaron en la Península Ibérica arriesgando su capital y haciendo negocio con la nueva situación creada con la aparición de un «Nuevo Mundo». Varias de estas mujeres, en su mayoría sevillanas, invirtieron su capital en negocios e incluso crearon sus propias compañías, aunque lo normal es que tuvieran algún socio masculino que las representase en sus negocios de América, a menudo de origen genovés[5]. Interesa observar las condiciones del viaje que realizaban así

residís en la ciudad de Sevilla en la Casa de las Indias Doña Isabel de Bobadilla mujer del adelantado don Hernando de Soto nuestro gobernador y capitán general de la provincia de la Florida me ha hecho relación que ella tiene tres esclavas blancas que son buenas cristianas y mujeres de buena vida y fama las cuales querría pasar consigo para servicio de su persona y casa a la isla de Cuba y me suplicó le diese licencia para ello o como la mi merced fuese por ende yo vos mando que os informéis y sepáis qué esclavas son las susodichas y constandos que son cristianas antes de que hubiesen doce años y que son criadas de la dicha doña Isabel y llevándolas consigo a la dicha isla de Cuba se las dejéis y consistáis pasar sin que en ello le pongáis ni consistáis poner impedimento alguno habiendo primeramente pagado a Diego de la Haya cambio de nuestra Corte los dos ducados de la licencia de cada una de ellas por cuanto él por nuestro mandado tiene cargo de los cobrar fecha en la villa de Valladolid a XVI días del mes de febrero de mil y quinientos treinta y ocho años yo la Reina». Registros Generales de reales órdenes, gracias y resoluciones de Su Majestad y del Consejo de la Casa de Contratación, Armadas y Flotas, (citado como Registros, Casa de Contratación), años de 1535 a 1539, AGI, sección 5, Indiferente General, Contratación, Consulado y Cámara, est. 148, caj. 2, leg. 3, libro 5. La ortografía ha sido actualizada. Véase mi trabajo. «Esclavas españolas en el Nuevo Mundo: una nota histórica».

[3] Catálogo de los Fondos Americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla *(En adelante* CFAAPS).

[4] *La catalogación realizada en su día por Ots Capdequí y su equipo en el Archivo de Protocolos de Sevilla, intentó mantener un orden estrictamente cronológico. Parte de este* Catálogo de los Fondos Americanos del Archivo de protocolos de Sevilla *viene incluido en la* Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Hispano América.

[5] *Doña Isabel de Aguilar, la que fuera mujer del madrileño capitán y alcalde de la fortaleza de Santo Domingo en la isla Española, más conocido por ser cronista oficial de Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo: «Da poder a dos genoveses para recibir oro, perlas y esclavos que se le deban» (Real Archivo de Protocolos de Madrid, Fecha: 2 de diciembre de 1524. Protocolo 30, folio 729v.) En adelante RAPM.*

como las pertenencias que llevaban. Para tener una idea real de algunos de los gastos que eran comunes en este tipo de viajes podemos leer los siguientes ejemplos documentales:

> Leonor de Porras, esposa de Juan de Mata, alguacil del arzobispo, estante en la isla Española, vecina de Sevilla en la collación[6] de Santa María, se obliga a pagar a Diego Rodríguez, maestre de la nao «Santa Catalina», vecino de Triana, 32.550 maravedís por las razones siguientes: 21.250 maravedís eran importe del pasaje y mantenimiento de la otorgante y cuatro personas que la acompañaban en la citada nao hasta dicha isla Española; 9.000 maravedís que le había prestado para ataviarse con ocasión de dicho viaje, y el resto del flete y averías de una tonelada de ropa. (Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla[7]. Libro del año 1506, Oficio IV, Libro II, Escribanía: Francisco Segura, Fol. 312, fecha: 27 de mayo. Citado en *CFAAPS* vol. 7. 306. p. 81)[8].

En un documento del año 1509 podemos leer: Diego Vicent, vecino de Cádiz, maestre de la nao San Telmo, surta en el puerto de las Mulas, en esta ciudad de Sevilla, en nombre de la muy magnífica señora Doña Francisca Ponce de León, mujer de Luis Ponce de León, señor de Villagarcía, «señora que es de dicha nao», en virtud del poder que ella tiene, recibe de Juan Pérez, vecino de Sevilla, en la collación del Salvador, 220 ducados de oro para el despacho de la nao de referencia con destino al puerto de Santo Domingo, en la isla Española (AHPS. Libro del año 1509. Oficio: IX. Libro I. Escribanía: Luis García. Folio: Principio del legajo. Fecha: 28 de febrero. Citado en *CFAAPS* vol. I, 590. p. 149).

Todo esto viene a confirmar, no solamente que los españoles no viajaron solos, como se ha afirmado en la historiografía de otros países colonialistas hasta el presente, sino que la presencia femenina española estaba directa o indirectamente en todos los campos de la vida social[9].

Efectivamente, las primeras mujeres que partieron a través del Atlántico, a lo que es hoy Norteamérica, no fueron las 18 que lo hicieron en el *Mayflower* en el año 1620. Es sorprendente que incluso en publicaciones

[6] *«Distrito».*

[7] *En adelante AHPS.*

[8] *En este caso y contexto la palabra «avería» significa: «Cierto repartimiento o derecho impuesto sobre los mercaderes o mercaderías y el ramo de renta compuesto de este repartimiento y derecho». «Avería».* Diccionario Hispánico Universal.

[9] *El poeta norteamericano Walt Whitman ya decía en 1883, que Estados Unidos todavía tenía que aprender sobre su pasado. Que no todo es herencia inglesa lo que han heredado los Estados Unidos (Weber 1).*

recientes hechas en las mejores universidades de Inglaterra y Estados Unidos, salvo honrosísimas excepciones, se siga insistiendo en la ausencia de mujeres españolas. Escribe Susan Migden Socolow in su libro *The Women of Colonial Latin America*: «Las mujeres europeas estuvieron ausentes entre las tropas de los primeros conquistadores que extendieron sus dominios sobre las islas del Caribe, el México azteca y el Perú inca, pero esto no causó que los hombres españoles se volviesen voluntariamente célibes. Por el contrario buscaron a las indias que había para su inmediato placer sexual» (33)[10]. No solamente no es cierto que no hubo mujeres en las tropas, sino que habría que investigar cuántas tropas de ocupación a lo largo de la historia decidieron permanecer «voluntariamente célibes»[11]. Digamos que este enfoque ha sido el habitual de la mayor parte de los historiadores que no han tenido la oportunidad de trabajar con documentación primaria en la península ibérica. Afortunadamente, trabajos recientes han dado una visión diferente a la antes mencionada. Gracias a la labor de muchos investigadores perfectamente bilingües y al auge que la literatura colonial escrita por mujeres está teniendo se están recuperando un buen número de textos antes olvidados[12].

Con la llegada de las españolas dice Rípodas: «se normalizan las incipientes sociedades: ellas traen consigo las artes domésticas propias de su sexo; ellas sobre todo, hacen que los hombres se vean precisados a observar de nuevo –al menos en apariencia– las desdeñadas tradiciones domésticas peninsulares» (5).

Si bien es cierto que era el marido el que ocupaba el lugar preeminente (al menos en teoría) en la sociedad española del siglo XVI, la función social de la mujer no se limitó exclusivamente a papeles secundarios. Ocupó, en muchos casos, las líneas de vanguardia a la hora de tomar decisiones, incluso cuando éstas tuviesen que ver con la vida económica, y en algunos casos militar, de la familia. Documentos notarizados del siglo XVI indican que las mujeres compraron, vendieron y alquilaron propiedades, preparaban el matrimonio de sus hijos y cuidaban de los hijos en la ausencia del esposo. Ya desde el año 1503, nos encontramos con este tipo de documentos, en donde la mujer ejerce el poder de demandante en negocios relacionados con América. Este es el caso de Beatriz de Alcocer, viuda y heredera de Diego Hurtado, vecina de Sevilla en la collación de San

[10] *La traducción es mía.*

[11] *Véase mi trabajo, «La épica olvidada de la conquista de México: María de Estrada, Beatriz Bermúdez de Velasco y otras mujeres de armas tomar».* Hispanófila. *118 (1996): 65-74.*

[12] *Véase,* La Emigración Andaluza a América. Siglos XVI y XVII.

Andrés, otorga poder al licenciado Fernando Gutiérrez Tello, del Consejo Real, para que demande a Rodrigo Bástidas, vecino en la collación de San Vicente 22.000 maravedís con que su difunto esposo contribuyó al armada que a mando de Rodrigo de Bástidas fue a descubrir las Indias (AHPS. Libro del año 1503, Oficio IV, Libro II, Escribanía: Manuel Segura. Folio: 305v. Fecha, 11 de febrero. Citado en *CFAAPS*. Vol. 7, num. 110, p. 28)[13].

Igualmente, Diego de Valdés, tejedor de terciopelos, vecino de Sevilla en la collación de San Vicente, en nombre de su suegra, Constanza García Corredera, avecindada asimismo en Sevilla, designa procurador sustituto a Bárbara de Vargas, vecina de dicha ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, para que solicitase a Juan Ortiz, sombrerero, y a su esposa Luisa de Vargas, estante en la isla Española, 11.500 maravedís que adeudaba a la citada Constanza García (AHPS. Libro del año 1506, Oficio IV, Escribanía: Francisco Segura. Folio 148, Fecha: 13 de enero. Citado en *CFAAPS* vol. 7. sec. 453. p. 124.). Las mujeres también fueron nombradas "albaceas" con poder de otorgar testamentos[14]. Veamos el siguiente ejemplo: Testimonio que da el presente escribano, a petición de Juana de Gallegos, viuda de Diego de la Mezquita, de que en su presencia, Fernando de Estepa, vecino de la villa de Santiago de la isla Española, y estante al presente en Sevilla, gravemente enfermo, en las casas de Pedro de Ledesma, piloto de S.A., al ser requerido sobre si nombraba como albacea con poder para otorgar testamento, a la citada Juana de Gallegos, contestó afirmativamente por tres veces. (AHPS. Libro del año: 1514. Oficio I. Libro I. Escribanía: Mateo de la Cuadra. Folio: 12. Fecha: 4 de enero. Citado en *CFAAPS,* t. 3, secc. 77, p. 26).

Pese a parecer tediosa la investigación de documentos de carácter protocolario de esta época, resulta siempre gratificante encontrar nombres conocidos. Este es el caso de un documento donde aparece mencionado el célebre navegante Juan de la Cosa, primer cartógrafo en dibujar las costas americanas en el año 1500. Juana de Vargas, viuda de Juan Rodríguez, piloto que fue con Juan de la Cosa a descubrir las Indias, otorga amplio poder a Alonso Sánchez, carpintero, para que cobre del dicho Juan de la Cosa lo que le debía por los salarios devengados por su difunto marido (AHPS. Libro del año: 1506. Oficio: XV. Libro I. Escribanía: Bernal Gómez Vallesillo. Folio: Final del legajo. Fecha: 9 de mayo. Citado en *CFAAPS*. t. 1,

[13] *Véase, Ots Capdequí, José María.* Bosquejo Histórico de los derechos de la mujer en la legislación de Indias.

[14] *Albacea: «Persona encargada por el testador o por el juez de cumplir la última voluntad del finado, custodiando sus bienes y dándoles el destino que corresponde según herencia».* DRAE.

n. 105. p. 38). Lo mismo ocurre con una nieta de Cristóbal Colón: «Doña María Colón, hija de don Diego Colón y de Doña María de Toledo, otorga poder a Alonso Gómez de la Serna para que cobre a los jueces y oficiales de la isla de San Juan 102.400 maravedís del último tercio correspondiente al año de 1537, que vitaliciamente había de pagarle dicha isla de San Juan (AHPS. Libro del año 1538, Oficio XV. Libro I, Escribanía: Alonso de Cazalla.-Folio: 540,-Fecha: 21 de febrero. Cit. en el *CFAAPS* n. 212, tomo 2, 59). De su madre, María de Toledo tenemos el siguiente documento: «Doña María de Toledo, Virreina de las Indias, otorga poder a Melchor Carrión y a Diego de Arana para que lleven a Indias 300 piezas de esclavos negros, que la otorgante tenía concedidos por virtud de cédula real» (AHPS. Libro del año: 1537. Oficio: XV. Libro II. Escribanía: Alonso de Cazalla. Folio: 1476v. Cit. en *CFAAPS* 2, n. 180, p. 53). La hija del conquistador de Perú, Francisca Pizarro «Da poder en relación con un juro que se le dio por el oro y la plata que se le tomó y que vinieron de las Indias en 1556 y 1557, consignados a ella». 24 de abril de 1568. (RAPM. Protocolo 712).

Si bien es cierto que María de Toledo, nuera del almirante Cristóbal Colón, lleva esclavos y esclavas negros a América, no debe dejar de sorprendernos dada su cercana relación con el conocido padre Las Casas que hace exactamente lo mismo. «Asunto: Doña María de Toledo, virreina de Indias, otorga poder a Fernán Sánchez Dalvo, mercader, para que lleve a las Indias 200 negros (la tercera parte hembras) que por virtud de una cédula tenía concedidos la otorgante». Libro del año 1537. Oficio XV. Libro II. Escribanía: Alonso de Cazalla. Folio 1725 vuelto. Fecha: 4 de diciembre. Citado en *CFAAPS* 187, t. 2, 54). El mismo padre Las Casas, reverenciado por su actitud protectora del pueblo sometido y defensor a ultranza de los derechos de los indios, recomienda en cierta ocasión el uso de esclavos negros en su lugar: «pero que en lugar de los indios que había de tener en dichas comunidades, sustente S.A. en cada una veinte negros o otros esclavos de las minas y les de comida la que hobieren menester. Y será muy mayor servicio para S.A. y ganancia porque se cogerá mucho más oro que se cogería teniendo doblados indios de los que había de tener en ellas» (Jiménez 553).

Aunque la esclavitud fuese algo corriente tanto en Europa, África y Asia, como en la América precolombina, no deja de parecer sorprendente y repugnante, en nuestros días, la utilización de vidas humanas como mercancía[15]. Dada la enorme influencia que tenía el padre Las Casas sobre el

[15] *En una reciente publicación sobre la esclavitud, las palabras de Aurelia Martín Casares sobre los estudios realizados al respecto son sintomáticas: «Si hacemos un balance de la historiografía descrita hasta ahora, la idea de una evolución positiva en las perspectivas metodológicas*

marido de doña María de Toledo, Diego Colón, sobre este tema, lo más lógico es pensar que a la muerte de éste, doña María hubiese seguido sus pasos. No olvidemos que Las Casas no sólo promulgó el tráfico de esclavos negros sino que, casi a mediados del siglo XVI (1544), mandó pasar en su nombre a varios de ellos: «Don Fray Bartolomé de las Casas, Obispo de Ciudad Real de la provincia de Chiapa, otorga poder a Pedro Gutiérrez, Juan Galvarro, Lucas de la Sal y Andrés Pérez para todos sus asuntos y particularmente para que en su nombre lleven a Indias cuatro esclavos negros que por virtud de cédula tenía concedidos el otorgante». (AHPS. Libro del año: 1544. Oficio: XV. Escribanía: Gaspar Lopes. Folio: 127. Fecha: 28 de junio. Cit. *CFAAPS*. Tomo 2. num. 702. p. 157.).

En las actividades financieras de la mujer española en América, se aprecian diferentes facetas donde queda de manifiesto la participación activa de la mujer en la naciente economía colonial. Algunas mujeres poseyeron cantidades importantes de bienes raíces, tanto para uso propio como para alquiler; pocas veces, por otra parte, fueron propietarias de tierras de labranza y ganado. Una buena proporción de los esclavos negros domésticos era de ellas[16]. La propia emperatriz, Isabel de Portugal, autoriza en 1538 el traslado de 150 esclavos negros al Pacífico en la armada que estaba preparando el que fuera capitán de Cortés Pedro de Alvarado[17].

A menudo las mujeres que eran solventes, participaban como socios «sin voz» en inversiones de mercancías y préstamos (Lockhart 159-60)[18].

es una falacia. Me atrevo a hacer esta afirmación porque considero que no ha habido avances relevantes en la metodología con que se ha venido abordando la esclavitud en la España moderna. Los tópicos generados en los primeros años de investigaciones han venido transmitiéndose de pluma en pluma hasta casi la saciedad, apenas si se han producido innovaciones importantes» (30). Me atrevo a decir que la investigación hecha sobre la presencia y aportación femenina en América ha corrido la misma suerte.

[16] *La posesión de esclavos por parte de mujeres ya existía en la metrópoli. Veamos un ejemplo documental de 1509: Diego Sánchez Bravo, mercader, vecino de Sevilla en la collación de Santa María Magdalena, vende a Juana Rodríguez, viuda de Lope de Ayala, vecina de Sevilla en la collación de Santa María, una esclava india, llamada Constança, de 20 años, natural de la isla Española, por el precio de 10.365 maravedís (AHPS. Libro del año 1509. Oficio: I. Escribanía: Mateo de la Cuadra. Folio: 360. Fecha: 21 de abril. Cit. en* CFAAPS. *Tomo 2. n.º 19, p. 11).*

[17] *Asunto: «D. Pedro de Alvarado, adelantado y gobernador y capitán general de Guatemala, manifiesta que, por cuanto la Emperatriz le concedió autorización para llevar 150 esclavos negros en la armada que se ha de hacer en el mar del Sur, en la parte del Poniente, para el descubrimiento y conquista de las tierras que allí hubiere, otorga poder a Juan Galvarro para que reúna dichos esclavos». Libro del año 1538. Oficio: XV. Libro II. (duplicado). Escribanía: Alonso de Cazalla. Folio: 1098. Fecha: 11 de octubre. Citado en* CFAAPS *2: 365, 91.).*

[18] *Ya en el primer viaje de Colón algunos de estos esclavos viajan a la misma metrópoli. A principios del siglo XVI, nos encontramos con casos documentados de mujeres poseedoras de esclavos americanos. Véase el siguiente documento: Juana Fernández, viuda de Antón Rodríguez, fallecido en las Indias, tutora y curadora de su hijo Gómez, hace inventario de los bienes de su difunto esposo. Entre los bienes procedentes de las Indias se encuentran 3.000 y pico de*

Tal sería el caso de María Bejarano, copropietaria de la nao Santa María del Antigua en 1536. Ésta recibe un poder de Pedro Ginovés, para que cobre a Hernando Rodríguez, piloto dueño de la otra mitad, lo que se le debe por el oficio de despensero en el viaje y tornaviaje al puerto de Santo Domingo, en la isla Española (AHPS. Libro del año: 1536. Oficio: XV. Libro II. Escribanía: Juan Barba. Folio: primer tercio del legajo. Fecha: 21 de febrero. Citado en *CFAAHS*. Tomo I, n. 1548, p. 367). Lo mismo ocurre unos años más tarde con Francisca de Albarracín, viuda de Domingo Ochoa, maestre de la carrera de Indias, vecina de Sevilla, en Triana, en nombre de María Ochoa, su hija, y como su tutora, vende a Alonso Rodríguez de Noriega la mitad de la nao nombrada San Miguel (AHPS. Libro del año: 1580. Oficio: XXIV. Escribanía: Luis de Porras. Folio: 184. Fecha: 1 de enero. Citado en *CFAAPS*, Tomo 2, n. 800, p. 178.)[19]. Como se sabe, la forma en que se efectuaban los pagos no se limitaba únicamente a la moneda sino que el oro o la plata podían llegar en diferentes formas, como en el siguiente caso del mismo año que el anterior ejemplo:

> «Beatriz Núñez, viuda de Francisco Núñez y madre de Diego Núñez de Chaves, que murió en la ciudad de Nombre de Dios Tierra Firme, vecina de Sevilla en la collación de San Román, recibe del señor Hernando de Molina, vecino de la ciudad de Cuzco (Perú), un tejo de oro de 22 quilates y dos granos, que pesa 177 pesos y cuatro tomines y unas crismeras que le entrego en la citada ciudad de Cuzco el canónigo Estevan de Villalón, con encargo de hacerlo llegar todo ello a poder de la dicha Beatriz Núñez». Libro del año: 1580. Oficio: I. Libro I. –Escribanía: Diego de la Barrera. –Folio: 156. –Fecha: 5 de enero. (*CFAAPS* 2: 183-84).

En otro documento encontramos cómo una mujer con el mismo nombre que la «conquistadora de Chile» demanda una serie de bienes que le correspondían:

> «Inés Suárez, viuda de Pedro Díaz, marinero, señor y maestre de la carabela portuguesa «La Pintada», vecina de Sevilla en la collación de Santa María Magdalena, otorga poder a Beatriz Rodríguez, la Portuguesa, para que en su nombre demande y reciba de los señores Jueces

maravedís que su esposo le envió, a más de dos esclavos: una muchacha de 10 años y un muchacho de 12, respectivamente (AHPS. Libro del año 1503, Oficio IV, Libro III, Escribanía: Manuel Segura, fol. 289v, fecha: 11 de octubre. Citado en CFAAHS, *tomo 7, n.º 127, p. 32.).*

[19] *Ana de León, viuda de Rodrigo de Castañeda «uno de los primeros conquistadores de esta Nueva España» otorga una escritura como tutora de sus hijos. 23 de abril de 1563. Real Archivo de Protocolos de Madrid, protocolo 402, folios 144 y 148).*

de la Casa de Contratación de Sevilla, ciertos pesos de oro, perlas, aljófar y otras cosas que su marido había traido de las Indias en la nao que era maestre Francisco Vara, vecino de Sevilla» (Libro del año: 1525. Oficio: IV. Libro: I. Escribanía: Manuel Segura. Folio: 65 vto. Fecha: 16 de enero. Citado en el *CFAAPS* Tomo V, n. 488, p. 152).

Unos años más tarde, en 1549, Mencía Ortiz se concierta para hacer su propia compañía junto con otros socios: «El jurado Francisco Ruiz, en nombre de doña Mencía Ortiz y Rodrigo Franquis, se conciertan para formar una Compañía para enviar a las Indias las mercaderías que tenían cargadas en la nao "La Concepción". (AHPS. Libro del año: 1549. Oficio XV. Libro I. Escribanía: Alonso de Cazalla. Folio: 595. Fecha: 21 de marzo. Cit. en *CFAAPS* 3; 672, 151).

Otras mujeres españolas aparecen como «fiadoras» de hombres que pasaron a América. «María Espinosa, hija de Juan Ferrandes de la Cámara, vecina de Sevilla en la collación de Santa María, sale fiadora de Iñigo de Çuñiga, vecino de la villa de Puerto Rico, de la isla de San Juan, en el préstamo de 24 ducados que a éste le hizo Pedro Gallego, sastre vecino de Sevilla» (AHPS. Libro del año: 1512.-Oficio: I. Libro II.-Escribanía: Mateo de la Cuadra.-Folio 778. Cuaderno 31. –Fecha: 10 de noviembre. Citado en: *CFAAPS*, Tomo 2, 135, 43).

Aunque sólo tenga un interés periférico en este trabajo, otro factor que debemos tener en cuenta a la hora de analizar los primeros años de presencia española en América y que ha sido estudiado hasta el presente de una manera superficial, es el tráfico ilegal de personas y mercancías que sabemos hubo entre ambas partes del Atlántico. Podemos observar cómo las mujeres también estaban implicadas desde un primer momento en estos negocios. En un documento del Archivo de Indias podemos leer: «Quien quiera comprar una licencia para pasar a las Indias, váyase entre la puerta de San Juan y de Santisteban, al camino que sale a Tudela, cabo de una puente de piedra, y allí pregunte por Francisca Brava, que allí se la venderá» (AGI., Justicia 1, 118. Cit. por Friede 483). A través de todas las disposiciones y restricciones establecidas por la Corona se observa de qué manera fue imposible por ésta controlar la emigración clandestina. De la misma manera de lo que sería hoy controlar el tráfico ilegal de personas que llegan a las costas españolas desde el norte de África, o las que llegan a Estados Unidos a través de México[20]. A pesar de todo se intentaba por

[20] *Fueron varias las formas de burlar la ley: hacer pasar por criados/as a personas que no lo eran, tomar el nombre de otra persona, utilizar varias veces la misma licencia, etc. (Friede 21).*

todos los medios que no pasasen «personas prohibidas»[21]. Un ejemplo del protocolo exigido para que sólo pasasen familias «limpias» sería el de tener licenciados y escribanos que certificasen dicha «limpieza». Veamos un ejemplo de 1510:

> «En diecisiete días del dicho mes de (febrero), del dicho año susodicho, pareció ante nos, Diego González Malpartida, hijo de Hernando de Malpartida y de Catalina González, vecinos de Malpartida, y dijo: por cuanto él quiere pasar a las Indias en la nao que es maestre Juan de Camargo, pidió le diésemos licencia para ello; y para la información, de como no era persona de las prohibidas, presentó por testigo al licenciado Arguelles y Pedro de Ledesma, escribano, los cuales so cargo del juramento que hicieron declararon no ser el dicho Diego González de las personas prohibidas; e vista por nos la dicha información, le dimos licencia para pasar en la dicha nao» (AGI. Contratación 5.636, libro I, fol. 45. Cit. por Friede 478.)

Ya hemos visto el poder y libertad que algunas mujeres tuvieron en este tiempo, sobre todo las viudas. Como en su día dijo Boxer comparando a la mujer española con la anglosajona: «A un nivel más elevado, sería interesante comparar la posición de la española o criolla casada con sus equivalentes anglosajonas. Se da por sentado que esta última aventajaba en todo a la primera, pero pienso que esta idea es errónea en su mayor parte o en su totalidad» (52)[22]. Es necesario ver con diferente óptica la historia de los primeros años de la conquista. Dejar en el olvido, o pasar por encima de un número tan significativo de mujeres tan importantes por su iniciativa económica, calidad, así como por su cantidad, a lo único que puede llevarnos es a tener una visión distorsionada de los primeros años de presencia española en América y a seguir arrastrando los mismos tópicos de siempre.

Obras citadas

Manuscritos

Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla. Véanse notas a pie de página.

[21] *Según una Real Cédula del 15 de enero de 1549, «personas prohibidas» eran las siguientes: judíos y moros conversos, los reconciliados con la Iglesia, hijos y nietos de los quemados por herejía, extranjeros nacidos fuera de los territorios del imperio español y esclavos blancos y negros sin licencias especiales. (AGI. Patronato 275, ramo 11. Cit. por Friede 496).*

[22] *La traducción es mía. No sólo las viudas, en algún caso es la hermana la favorecida: «El Comendador Fernando de Magallanes, capitán de sus altezas, designa a su hermana, Isabel de Magallanes, para que disfrute unas posesiones que el dicho Comendador tenía en tierra de Gayan (?) la pequeña». AHPS. Libro del año 1519. Oficio: XV. Libro II: Escribanía: Bernal G. Vallesillo. Folio: 125. Fecha: 4 de junio. Cit. en* CFAAPS, *n.º 1425, tomo 7, p. 583.*

Archivo General de Indias de Sevilla. Véanse notas a pie de página.
Real Archivo de Protocolos de Madrid. Véanse texto y notas.

Libros y Artículos

BOXER, C.R. *Women in the Iberian Expansion Overseas, 1415-1815.* Oxford University Press: New York, 1975.

Colección de Documentos Inéditos. Publicaciones del Instituto Hispano-Américano de Historia de América. 7 Vols. *Catálogo de los Fondos Americanos del Archivo de Protocolos de Sevilla.* Estudio preliminar de José María Ots Capdequí. Sevilla: Compañía de Ibero-Americana S.A., 1930-2002.

DÍAZ-TRECHUELO, Lourdes et al. *La emigracióm andaluza a América.* Sevilla: Junta de Andalucía, 1990.

FRIEDE, Juan. «Algunas observaciones sobre la realidad de la emigración española a América en la primera mitad del siglo XVI». *Revista de Indias* 49 (1952): 469-496.

JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Manuel. *Bartolomé de las Casas*, vol. II, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1960.

LOCKHART, James. *Spanish Peru 1532-1560.* Madison: University of Wisconsin Press, 1968.

MARTÍN CASARES, Aurelia. La esclavitud en la Granada del siglo XVI. Granada: Universidad de Granada, 2000.

MAURA, Juan Francisco. «Esclavas españolas en el Nuevo Mundo: una nota histórica». *Colonial Latin American Historical Review* 2 (1993): 185-194.

– «La épica olvidada de la conquista de México: María de Estrada, Beatriz Bermúdez de Velasco y otras mujeres de armas tomar». *Hispanófila.* 118 (1996): 65-74.

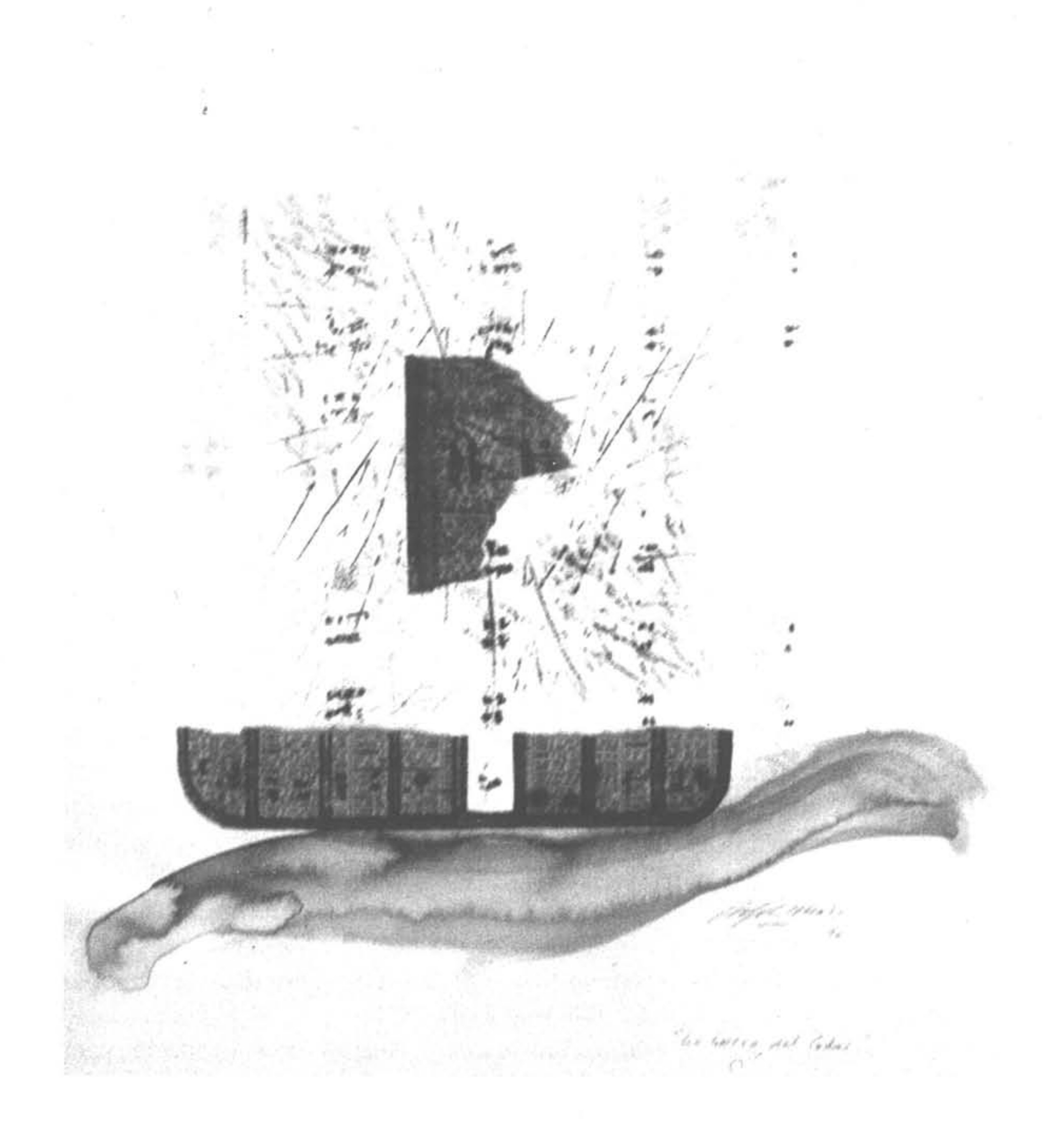
– *Women in the Conquest of the Americas.* New York: Peter Lang, 1997.

MIGDEN SOCOLOW, Susan. *The Women of Latin America.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

OTS CAPDEQUÍ, José María. *Bosquejo Histórico de los derechos de la mujer en la legislación de Indias.* Madrid: Editorial Reus, 1920.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. *El matrimonio en Indias.* Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1977.

WEBER, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism.* New York: Charles Scribner's Sons, 1958.



La barca del poder, 0,54 x 0,37 cm. Collage e impresión s/papel, 1997

Spender y Altolaguirre: una amistad en un poema

Gabriel Insausti

El cercano centenario de Manuel Altolaguirre puede ser una buena ocasión para indagar en algunos capítulos poco divulgados de su trayectoria y uno de ellos es su amistad con el poeta inglés Stephen Spender. Cómo se conocieron es cosa no del todo aclarada: Rafael Martínez Nadal afirma que lo hicieron en Londres[1], lo que supondría que el encuentro tuvo lugar entre el otoño de 1933 y junio de 1935, durante la estancia londinense del matrimonio Altolaguirre-Méndez gracias a una beca de la Junta de Ampliación de Estudios. Sin embargo, al parecer no existe documento que lo acredite y, por otra parte, en su autobiografía Spender da a entender que conoció a Altolaguirre en Valencia en 1937[2].

¿Estaba tan desmemoriado Spender cuando escribió *World Within World*? Lo cierto es que el poeta demuestra allí que no sólo gozaba de una memoria vivísima sino que –como veremos– redactó el texto ayudándose de cartas, diarios y otros papeles que había guardado consigo durante veinte años; de modo que su testimonio parece más fiable que el de un Martínez Nadal que, además, escribe tres décadas más tarde y a quien es posible que se le escapase algún detalle. Por otra parte, los epistolarios de Altolaguirre de la etapa londinense abundan en alusiones a amigos y colaboradores –Edward Sarmiento, Ramón Pérez de Ayala, el propio Martínez Nadal– entre los que no aparece Spender.

Un posible eslabón londinense entre ambos sería Stanley Richardson, que sí aparece en la lista. En «Antecedentes y colofón de la revista 1616», Concha Méndez recordaba cómo el trabajo de editor puso en contacto al matrimonio con numerosas personalidades del ámbito académico y literario. Sin duda Richardson fue uno de los contactos más estrechos: colaboró asiduamente con la revista, publicó como suplemento su *Way into Life* e hizo las veces de asesor literario de Altolaguirre, iniciándole en la lectura de Donne, Marvell, Keats, Coventry Patmore, Blake y Shelley, cuyo *Ado-*

[1] *Martínez Nadal, Rafael,* Luis Cernuda: el hombre y sus temas, *Madrid, Hiperión, 1983, p. 87.*

[2] *Spender, Stephen,* World Within World, *Londres, Hamilton, 1951, p. 231.*

nais intentó traducir el malagueño. Pues bien, Martínez Nadal recuerda cómo Richardson procuraba en aquellos años congraciarse con el Londres literario y cómo procuraba ganarse, ante todas, la amistad de Spender. ¿Apareció el joven poeta, aún en sus inicios?[3], por la casa del matrimonio Altolaguirre en Warwick Road, por donde iban y venían los personajes más variopintos?

Hipótesis improbables aparte, lo cierto es que la amistad entre ambos poetas queda consignada a partir de las tres visitas de Spender a una España en guerra. La primera comenzó en enero de 1937: Spender voló a Marsella y de ahí a Barcelona y Alicante, con la misión de informar al *Daily Worker* sobre los avatares del buque soviético Comsomol, hundido por los italianos. Después de pasar por Gibraltar, las tropas nacionales le impidieron llegar hasta Cádiz, lo que interpretó como una buena ocasión para visitar Tánger y Marrakech, antes de volver a Barcelona y de ahí a Londres. En suma, una breve excursión por un paisaje exótico más que una entrega activa a ninguna causa. Pero a su regreso, y pese a un conocimiento epidérmico de la realidad española, Spender encontró que se había convertido en un «experto» sobre el conflicto y recibió una oferta: director de las emisiones inglesas de la radio socialista de Valencia. Tomó de nuevo el avión a finales de enero, cruzó la frontera por Port Bou y Wogan Philipps, que conducía una ambulancia, lo llevó hasta Valencia, donde encontró que ya no existía la radio para la que iba a trabajar. Lejos de suponer un contratiempo, esto significaba –de nuevo– un mayor margen de libertad para campar a sus anchas por la España republicana: viajó a Madrid, se alojó en la Casa de la Cultura, tuvo ocasión de contemplar el combate en la Ciudad Universitaria, visitó el frente en Albacete y volvió a Valencia, en cuya Oficina de Prensa conoció a Hemingway y a Altolaguirre, «que se convirtió –dice Spender en su autobiografía– en uno de mis mejores amigos de España».

El eslabón fue aquí la directora de la Oficina de Prensa y su marido, el oficial del Ejército del Aire Hidalgo de Cisneros[4], que convencieron al británico de que debía conocer a su sobrino Manuel, también poeta. El primer encuentro fue escenario de uno de esos rasgos de excéntrica generosidad que perfilaron la figura del malagueño a los ojos de Spender: tras buscar infructuosamente una edición de las obras de Shakespeare durante la maña-

[3] *En 1935 Spender sólo había publicado un libro de prosas* –The Destructive Element– *y dos libros de poemas, uno de los cuales* –Vienna– *constituyó un rotundo fracaso.*

[4] *Constancia de la Mora Maura, nieta de Antonio Maura, se había casado en primera nupcias con Luis Bolín, primo de Altolaguirre; luego lo hizo en segundas nupcias con Hidalgo de Cisneros. En su autobiografía* Doble esplendor *recuerda los días de lucha en el bando republicano.*

na, Spender vio cómo Altolaguirre se ausentaba veinte minutos y volvía por fin de su casa, visiblemente sofocado por la carrera ¡con los once volúmenes de la edición de Johnson de 1786 en sus brazos! Imposible rehusar: todavía en 1951 el poeta leía con orgullo la dedicatoria «A mi querido camarada Spender, con profunda gratitud por su visita a España».

No acabaron aquí las visitas. La tercera y última tuvo lugar en el verano de 1937, como delegado en el Congreso de Escritores, donde conoció a Bergamín, Hernández, Machado, Paz, Alberti, Neruda y Malraux, cuya figura le impresionó vivamente. La descripción del ambiente del Congreso que bosqueja Spender es sumamente interesante: por un lado, la ortodoxia ciega y el censurado debate sobre Gide y su *Retour de l'URSS*; por el otro, la exasperante frivolidad y el egoísmo de los intelectuales supuestamente comprometidos, que en realidad ven en la Guerra Civil Española una ocasión de pintoresquismo predecible, moderada aventura y días de asueto a cargo del generoso gobierno republicano. En medio de todo aquello, la presencia de Altolaguirre fue para Spender «un alivio», pues a él se le veía «poco afectado por la histeria generalizada». Un ejemplo: en cierta ocasión, mientras Alberti recitaba, preguntó a Altolaguirre si le gustaba el poema. A la respuesta negativa, Spender contestó con una nueva pregunta: ¿por qué? «Porque soy yo, yo, yo, yo –respondía Altolaguirre, golpeándose apasionadamente el pecho– el que debería estar recitando»[5].

Las historias de Altolaguirre

En realidad, el conflicto español supuso un profundo cambio de rumbo en la evolución ideológica y literaria de Spender, dentro de un fenómeno generacional muy interesante y donde la figura de Altolaguirre juega su papel. Porque el anecdotario relacionado con el malagueño parece haber seducido al británico, que no dudó en rendirle homenaje en «To Manuel Altolaguirre», poema de setenta versos blancos que el lector encontrará en los *Collected Poems* editados en 1985. Allí Spender evoca al poeta mirando por la ventana durante un bombardeo; de pronto una figura que había sobre el dintel de la ventana –una paloma de estuco– se desprendió con una de las sacudidas y, haciendo una pirueta, vino a golpearle en la frente:

> ¡La sangre, oh, la sangre! Corría por tu frente
> y tus dedos palparon por ver si estabas muerto.

[5] *Spender, Stephen,* World Within World, *Londres, Hamilton, 1951, p. 246.*

Pero no: orgulloso de tu herida
fuiste a mostrarla a tus vecinos, cual medalla.

«Pero cuando llegué al siguiente piso
pude ver por la puerta, completamente abierta,
a través de la balaustrada,
que estaban esparcidos por las sillas
–abuelos, padre, madre, con los hijos–
los doce envueltos en vendajes,
dos con el brazo en cabestrillo, y uno con muletas.

¿Qué podía hacer yo sino volver arriba,
regresar a mi cuarto a solas?»
Me pregunta tu carta mientras leo
en Londres el periódico inundado
de titulares: «cae Barcelona»[6].

El caballo griego da una pista sobre la anécdota con que arranca el poema. En el capítulo XXXV, cuenta cómo la casa donde se hospedaba Altolaguirre sobrevivió a tres bombas y él intentó consolar a sus vecinos gritando que no pasaba nada. «Y señalaba por el balcón abierto –describe el poeta, en una imagen visionaria– la fachada de enfrente. Una mujer colgada de una inmensa paloma pedía auxilio. Vi cómo la salvaron. Me reía. La paloma de estuco la estuvo sosteniendo mucho rato»[7]. Es evidente que, aparte del elemento tragicómico del ornamento en forma de paloma, el relato visionario de *El caballo griego* dista mucho de la minuciosa anécdota de «To Manuel Altolaguirre», que llega incluso a introducir el estilo directo a modo documental, cediendo la voz a una supuesta carta del poeta malagueño que Spender leería desde Londres. Es más, el fragmento citado corresponde a un momento entre fantasmagórico y teológico de la narración, donde Altolaguirre se santigua, hace examen de conciencia y pide a Dios perdón por la risa ante los efectos de su cólera: una invitación a contemplar esa paloma no sólo como objeto lúdico e ingenuo sino como símbolo cristiano, que aquí sugeriría una esperanza de salvación.

Spender conocía perfectamente esa simbología: no sólo su admirado Eliot la empleó en «Little Gidding», sino que él mismo la recreó en «The War God»: «Why cannot the one good/ Benevolent feasible/ Final dove

[6] *Spender, Stephen,* Collected Poems, *Londres, Faber and Faber, 1985.*
[7] *Altolaguirre, Manuel,* Obras completas, Vol. I, *Ed. James Valender, Madrid, Istmo, 1986, p. 125.*

descend?»[8]. Sin embargo, su tratamiento de la materia narrativa apunta aquí hacia otra dirección: la historia con que se inicia «To Manuel Altolaguirre» tiene menos que ver con ese simbolismo visionario de *El caballo griego* que con el documento pormenorizado de *World within World*. Allí, Spender cuenta cómo Altolaguirre le contó de viva voz que efectivamente fue herido por una figura de estuco durante un ataque aéreo y recordó que la Casa de la Cultura había organizado un fondo para ayudar a los intelectuales que sufrieran daños; al acudir a la oficina, encontró «a un poeta, el vecino de abajo, con su mujer y sus diez hijos, los doce sentados en sillas y todos vendados; me sentí tan avergonzado que me fui»[9].

El poema ha transformado levemente la anécdota original –el encuentro no es en la oficina sino en el vecindario, Altolaguirre no acude para mostrar su herida con pose heroica sino para pedir ayuda– y la ha mezclado con la historia de *El caballo griego*: como allí, el Altolaguirre del poema ríe ante la destrucción, en excéntrico desafío. Pero la relación entre «To Manuel Altolaguirre» y *World within World* sigue: el verso treinta y siete dice que las historias de Altolaguirre siguen cruzando la mente de Spender, y efectivamente a continuación se relatan tres. La primera se refiere al funeral de un tío del poeta malagueño, durante el cual él contempló el desfile de una hilera de hormigas a través del féretro, «cada una llevando en sus mandíbulas una pequeña porción de mi tío»: una escena buñuelesca que el poeta contrastaba con la gravedad de la aristocracia malagueña que asistió al acontecimiento. La segunda se refiere a un pariente célebre por haber dejado su coche en la sierra y haber perseguido una perdiz durante tres días. La tercera habla de otro tío del poeta que «murió de un ataque, exasperado por no poder criar un toro de ojos verdes»[10]. *World within World* recoge todas estas historias exactamente en los mismos términos que el poema, pero además deja entrever la viva fascinación que Spender sintió por la persona de Altolaguirre y su mundo mágico, lindando siempre con la excentricidad, con lo maravilloso al otro lado de la esquina.

Versiones e inversiones

Conviene contrastar esta fascinación por la persona histórica y biográfica de Altolaguirre con la recreación de su personaje. «Cuando se trata de

[8] *Spender, Stephen,* Ruins and Visions, *Londres, Faber and Faber, 1942.*
[9] *Spender, Stephen,* World Within World, *Londres, Hamilton, 1951, p. 263.*
[10] *Spender, Stephen,* World Within World, *Londres, Hamilton, 1951, p. 232.*

poesía –declaró una vez el poeta inglés– disfruto escribiendo y rescribiendo, haciendo numerosas versiones de un poema, dejando un esbozo durante varios años y volviendo después a él para trabajarlo»[11]. El caso de «To Manuel Altolaguirre» es una de los más extremas demostraciones de este hábito: más que un poema, lo que el lector encuentra es dos. Junto con el citado «To Manuel Altolaguirre» de la antología de 1985, existe «To a Spanish Poet» *(for Manuel Altolaguirre)*, incluido en *The Still Center* (Londres: Faber, 1939). Y no es el título lo único que cambia. Pese a tener un número de versos similar, la versión original difiere notablemente de la que Spender escogió para su edición definitiva. De hecho, apenas coinciden quince versos:

> Tras la ventana contemplabas el vacío
> de un mundo en explosión:
> escombros por el aire, como fuente
> que dispersa una ráfaga de viento.
> Tu mente se vació de todos los sentidos
> salvo el de soledad, ante el desfile
> de objetos en la huida que el ojo no remedia:
> eras de nuevo un niño
> que por primera vez ve suceder las cosas.
>
> Entonces la paloma de estuco, que anidaba
> a la altura del techo de tu cuarto,
> hizo una pirueta en tu ventana
> con un raro zureo inanimado.
> Mientras tú sonreías
> todo en la habitación quedó hecho añicos:
> sólo estabas tú entero, detenido
> en un arrobo helado, como si contemplaras
> tu propio rostro en el espejo roto
> que siempre reflejaba esa imagen en su azogue.
>
> Así te veo ahora:
> con un pálido asombro en tu mirada,
> que guarda todavía en el negro del iris
> irrisorias imágenes

[11] *Spender, Stephen,* World Within World, *Londres, Hamilton, 1951, p. 256.*

de aquel hombre perdido por los montes
de Málaga, siguiendo una perdiz
después de haber abandonado el coche
o de aquel general exasperado
por no lograr criar un toro de ojos verdes.

Tras la violencia cárdena que cubre las noticias,
las fotos sin sentido de rostros desolados,
el llanto en las entrañas, el vómito en los ojos
por todos los rincones de tu patria,
con la imaginación leo espantado
mi temor de encontrarte muerto en cualquier página.

Tal vez somos nosotros los muertos e irreales,
nosotros que habitamos un mundo en explosión
y bajo la cubierta de la tierra
extendemos, rotundo, algún cadáver
cuyos ojos florecen a través de la tumba
como si fuera una ventana apaisada
y por ella se viese aclararse los astros
en la hoja de vidrio helado que es el cielo,
más allá de esta farsa de un universo en ruinas.

Tu corazón observa a través de tu cuerpo roto
como el eje a través de la rueda que gira,
con los ojos en sangre.
Con corazón intacto
tu mirada penetra mis huesos rotatorios
sobre la llanta transparente de un mundo que se disipa,
allí donde se abre mi costado
y apartan las costillas para dejarte entrar
y reemplazar mi corazón, más vivo y más helado.

Oh, deja que este tiempo de violencia
abra, en mis miembros, ojos
igual que por el cielo se abren las estrellas
que contemplan el mapa del dolor,
pues sólo cuando el río más terrible
de la pena y de la indignación
se haya vertido en mi cerebro entero,

podré yo construir desde el lamento
un mundo de dicha
y una constelación distinta
con tu voz que se alegra todavía
en el centro de su noche
igual que las estrellas que, enterradas
en esta noche, arden con su brillante luz.

He dicho antes que el Altolaguirre que aparece aquí es menos el biográfico que el literario. ¿Cómo lo describe Spender? La primera estrofa es bastante elocuente: como alguien que, con extraño sosiego, contempla la destrucción de la guerra desde su ventana, hasta recuperar la mirada del niño que ve el mundo renovado a cada instante. Es obvio que Spender proyecta aquí sobre Altolaguirre la mitificación de la infancia característica de la tradición romántica –el Blake de *Songs of Innocence*, el Coleridge de «Frost at Midnight», el Wordsworth de *The Prelude* y la «Immortality Ode»– que conocía perfectamente y estudió con magistral perspicacia en la primera parte de *The Struggle of the Modern*. Pero además sucede que el relato autobiográfico de Spender en *World within World* ofrece razones para esta proyección. Un ejemplo: después del Congreso de 1937, ya en Barcelona, se decidió que algunos delegados españoles acompañarían a Malraux, Spender, etc. a un encuentro entre escritores que tendría lugar en París. Entrevistados por unos oficiales comisionados para hacer la selección, Altolaguirre explicó que deseaba reunirse con su mujer y su hija, por lo que se le denegó el permiso. Cuando sus amigos le comentaron que debería haber inventado alguna razón política y ocultado la motivación personal, el poeta gritó violentamente: «¡No! ¡No! ¡No!» y se alejó. «Intentaron darme una explicación que lo disculpara –cuenta Spender– y me dijeron que Manolo era muy niño».

De hecho, aparte los recuerdos de Spender, la leyenda personal de Altolaguirre acompañaba esta figura infantiloide que propone el poema: en *La arboleda perdida*, Alberti describe al malagueño como hombre vital, encendido, lúdico, imposible de sujetar a la sensata rutina de los adultos; en «Málaga-París» Cernuda habla de su «sonrisa infantil» y de la «gracia infantil de su adolescencia persistente»; en «Manuel Altolaguirre en Londres», Martínez Nadal afirma que fue siempre «cual niño desamparado»; y en «La poesía de Manuel Altolaguirre», Jesús Arellano resume su figura en la de «poeta con corazón de niño».

Incluso el intimismo de la poesía de Altolaguirre tiene un desenlace en la misma dirección, pues lo que el poeta encuentra en esa vía de autocono-

cimiento es la identidad de un yo que equivale «al niño que yo era,/ que es centro de mi vida»[12]. Y en sus poemas aparece en ocasiones la experiencia de ese regreso a una identidad original que actúa como contrapunto del mundo adulto: «Otra vez soy como un niño/ sin el pesar de mis días»[13]. Así, tenemos que Spender ha reunido la persona literal y la figura literaria, la mitología romántica del poeta-niño y el anecdotario biográfico de Altolaguirre, en lo que constituye una caracterización del quehacer poético. Porque la experiencia de verlo todo «como si sucediera por vez primera» es precisamente lo que hace al poeta, según Spender: «El buen escritor –declara– es aquel que retiene en su obra esa impresión del instante único de visión de la realidad. La literatura nos libera de la rutina del hábito, nos recuerda la experiencia siempre fresca de vivir»[14]. «To a Spanish Poet» aparece por tanto como algo más que una mera curiosidad literaria: aparece como epítome del poeta, como una propuesta estética dentro de una tradición vagamente romántica.

La mirada

La propuesta es también ética: Altolaguirre queda caracterizado fundamentalmente como una mirada infantil que contempla la realidad de una determinada manera. De hecho, el tema de la soledad (v. 5) y el juego de correspondencias ventana-espejo-tumba (vv. 1, 18, 39, 41) nos remite a la poesía de Altolaguirre por la vía más directa: si hay en ella un tema es el de la soledad; si hay en ella objetos que aparecen con recurrencia son la ventana y el espejo. Pero Spender ha retomado la mitología romántica del poeta-niño, ha recreado esa mirada infantil y la ha arrojado sobre Altolaguirre en una situación muy particular: la de un mundo «que explota», «en explosión», «en ruinas», «que se disipa» de la manera más física y visible; un mundo en guerra, esto es, uno que escenifica literalmente esa renovación del universo en la mirad del poeta, el único que permanece «entero» (v. 16); un mundo, en fin, que –como reza la última estrofa– debe destruirse por completo para rehacerse de nuevo: Spender llega a pedir a Altolaguirre que sustituya su corazón (vv. 50-52) y que se consume el dolor y el cataclismo (vv. 53-61) para erigir sobre sus cenizas «un mundo de dicha y una constelación distinta».

[12] *Altolaguirre, Manuel,* Poesías completas, *Madrid, Cátedra, 1982, p. 183.*
[13] *Altolaguirre, Manuel,* Poesías completas, *Madrid, Cátedra, 1982, p. 283.*
[14] *Spender, Stephen,* World Within World, *Londres, Hamilton, 1951, p. 306.*

El yo del poeta, retirado convenientemente de esa exterioridad histórica hostil, reinventa el mundo desde una posición pseudodivina que cabe relacionar, de nuevo, con la idea romántica de la imaginación en los términos en que Spender la define en *The Struggle of the Modern*. ¿Qué valor tiene aquí ese intimismo de Altolaguirre, tal y como lo reinterpreta Spender? No ya simplemente el de una doctrina estética, sino el de una estrategia de salvación moral: mientras el mundo se derrumba ante sus ojos, como sucede en la segunda estrofa, el poeta-niño sonríe, como sucedía en el relato de *El caballo griego*. Y esa sonrisa suscita la envidia de Spender en un intenso oxímoron, pues hace del poeta malagueño –en la incertidumbre sobre su muerte– alguien «más real» y «más vivo» que los que le sobreviven (v. 35).

Que la salvación venga más del lado de la subjetividad de la conciencia individual que de la objetividad de la historia colectiva es cosa que merecería amplio comentario. Lo que uno espera de estas circunstancias es el recurso a una estética del compromiso que canta invariablemente en tono épico. Una épica que Altolaguirre editó en *Héroe* durante los años de la guerra: *España: poema en cuatro angustias,* de Nicolás Guillén; *España en el corazón*, de Neruda; *Cancionero menor para los combatientes*, de Prados; *España, aparta de mí este cáliz*, de Vallejo; o *Bajo tu clara sombra*, de Paz, en cuya «Noticia» preliminar Altolaguirre casi pide perdón por incluir poemas amorosos, argumentando que «de esa raíz ha nacido siempre lo épico»[15]. Y una épica que el propio Altolaguirre había cultivado en romances como «La torre de El Carpio», «La toma de Caspe» y «¡Alerta, los madrileños!», en una línea excepcional dentro de su obra. Pero hay más: la épica –como la de Auden en *Spain* o la de Cecil-Day Lewis en *The Nabara*– era cosa que también cabía esperar de un Spender que había estrenado militancia comunista poco antes de visitar España por primera vez. ¿Cómo explicar ese decantado lirismo de «To a Spanish Poet»?

En primer lugar, cabe señalar que la experiencia de la guerra supuso para Spender un doble desengaño: político y literario. Sobre el primero no hay aquí espacio para hablar, pero sobre el segundo conviene ofrecer un par de pinceladas: en *World within World*, Spender habla con perceptible sorna de «las baladas social-realistas de Alberti»; en *The 30's and After* dejaba caer que al leer los romances de guerra de los poetas españoles se hacía manifiesta una grave deficiencia: «una actitud heroica y acrítica hacia la guerra»[16] que contrastaba con la evolución de sus propias ideas, como se

[15] *«Noticia» en Paz, Octavio,* Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España, *Valencia, Ediciones Españolas, 1937, pp. 7-11.*

[16] *Spender, Stephen,* The 30's and After, *5ª ed. Nueva York, Random House, 1978, p. 56.*

mostraría en su revisión de la militancia comunista en *The Godd that Failed* (1953) y en ensayos como «The Theme of Political Orthodoxy in the Thirties» (1953).

En segundo lugar, si se quiere hacer justicia es preciso releer el poema de Spender a la luz que mejor lo muestra: su contexto. En la antología de Faber de 1985, Spender recogió sus poemas de España en una sección titulada sencillamente «Spain» y donde, junto con «Adam» y «My Brother Luis» –versiones de poemas de Lorca y Altolaguirre, respectivamente– aparecen los más conocidos «Port Bou», «Ultima Ratio Regum», «The Coward», etc. y quedan eliminados otros como «War Photograph» o «Fall of a City», que sí habían sido incluidos en la antología de 1940. Es significativo que Spender terminara por dedicar una sección a sus poemas españoles, pero no deja de serlo que esa sección no existiese en 1939. De hecho, la sección –definida, autónoma, monográfica– casi induce a engaño: lo que encontramos en ella es el mismo discurso autobiográfico que, como el propio Spender reconoció repetidamente, vertebraba toda su escritura: en *World within World* no sólo afirmaba que «lo que escribo son siempre fragmentos de una autobiografía»[17] sino que concluía el libro en una suerte de profesión de fe según la cual lo que el escritor busca invariablemente es cobrar conciencia «de que es una existencia aislada», más allá de la máscara de su clase social y su nacionalidad, y que «en cada uno de nosotros existe un mundo, el mundo del alma individual, tan inmenso como el universo exterior y al que llamamos *yo*»[18], lo que explica el título del libro. Es decir, nuevamente una afirmación tardorromántica: un regreso a ese «sublime egoísta» del yo de Wordsworth, que Spender reconoce como preocupación prioritaria durante la época en que escribió los versos de España[19]. Sus poemas españoles, por tanto, no tratan tanto sobre España cuanto sobre los avatares de su alma durante las visitas a España.

Esta insularidad del yo como condición universal de la existencia está sugerida ya en el título del libro en que apareció «To a Spanish Poet»: *The Still Center*. El yo sería esa intuición primordial e inmediata, esa certeza única a la que aferrarse en un mundo espectral donde todo se desvanece. Ni que decir tiene que esa centralidad de un yo insular recuerda de cerca la poesía de Altolaguirre –sus «islas invitadas», su «hondo centro»–; pero es que además el propio personaje de Altolaguirre, tal y como se recrea en la primera estrofa del poema, aparece como un «centro» poseído por la sen-

[17] *Spender, Stephen,* World Within World, *Londres, Hamilton, 1951, p. 147.*
[18] *Spender, Stephen,* World Within World, *Londres, Hamilton, 1951, p. 334.*
[19] *Spender, Stephen,* World Within World, *Londres, Hamilton, 1951, pp. 254-255.*

sación de «soledad» y que contempla cómo todo «se mueve», se destruye, escapa, mientras él permanece imperturbable. En definitiva, el tratamiento literario de la figura del poeta patentiza una opción estética e ideológica por parte de Spender: un rechazo de las lecturas unilaterales propias de la épica y un posicionamiento más solitario que solidario, cosa que en aquel momento podía suponer una grave heterodoxia política. Contra la entonación heroica y grandilocuente, el susurro de un poema conversacional; contra las adhesiones incondicionales a la causa, la distancia irónica de un yo que mantiene inexpugnable su fortaleza, y que gracias a su mirada y su sonrisa –con Altolaguirre como ejemplo– es capaz de sobreponerse a las circunstancias apocalípticas de la guerra.

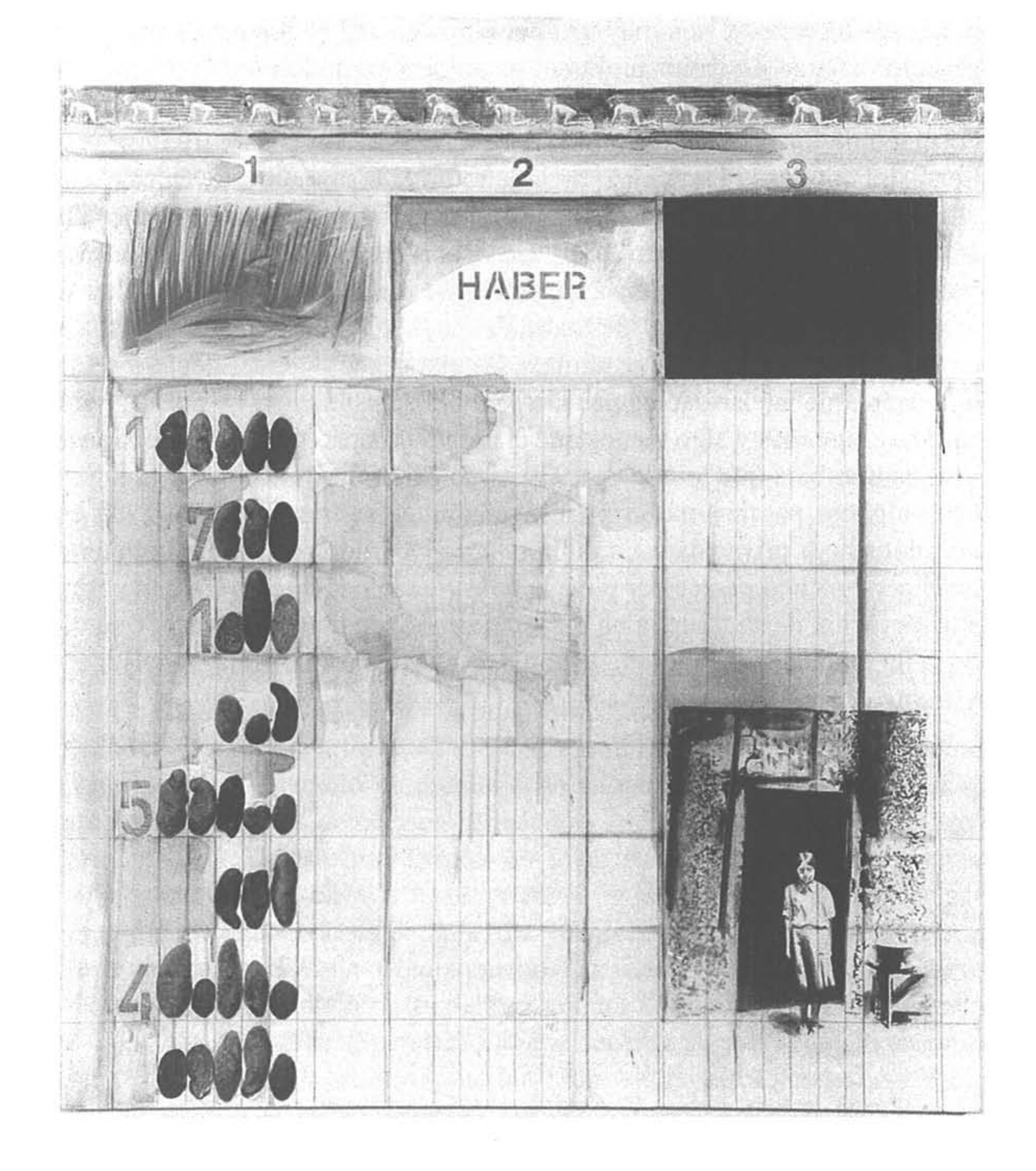
Conclusión

En suma, «To Manuel Altolaguirre» (1985) y «To a Spanish Poet» (1939) ofrecen un discurso doble cuyo interés reside precisamente en la discrepancia. La hipótesis sobre su redacción es fácil de enunciar. «To Manuel Altolaguirre», la versión tardía, sigue de cerca las anécdotas reunidas en dos páginas de *World within World*, luego es lógico suponer que Spender lo escribió entre 1945 y 1951, en un homenaje a su amigo como correlato a ese ejercicio de memoria de su autobiografía: su fidelidad al acontecimiento y su demora en la anécdota –además del recurso al epistolario, reproducido en estilo directo– así lo sugieren. En cambio, el vuelo de la imaginación que eleva a Altolaguirre a figura simbólica y el adelgazamiento de la anécdota –la de la perdiz y la del toro casi no existen– hacen de la versión de 1939 un discurso menos apegado a lo histórico-biográfico, una auténtica recreación poética de sustancioso vigor.

¿Cuándo lo escribió Spender? Es fácil suponer en este segundo caso un cierto biografismo: Spender apostrofa a un Altolaguirre ausente mientras –como sugiere la cuarta estrofa– lee desde Londres los periódicos que informan del desastre de la guerra. Y es que, como dice el poema, Spender llegó a temer por la vida de un Altolaguirre a quien la caída de Barcelona puso en marcha hacia el exilio: Martínez Nadal relata cómo, durante una entrevista en Londres con Luis Cernuda, Spender preguntaba por el paradero de Altolaguirre «con genuino interés»; y el propio Altolaguirre recuerda en *El caballo griego* que, tras llegar sano y salvo a París, recibió en la Embajada un telegrama de Spender en que éste se hacía cargo de todos los gastos del malagueño y le invitaba a su casa de Londres.

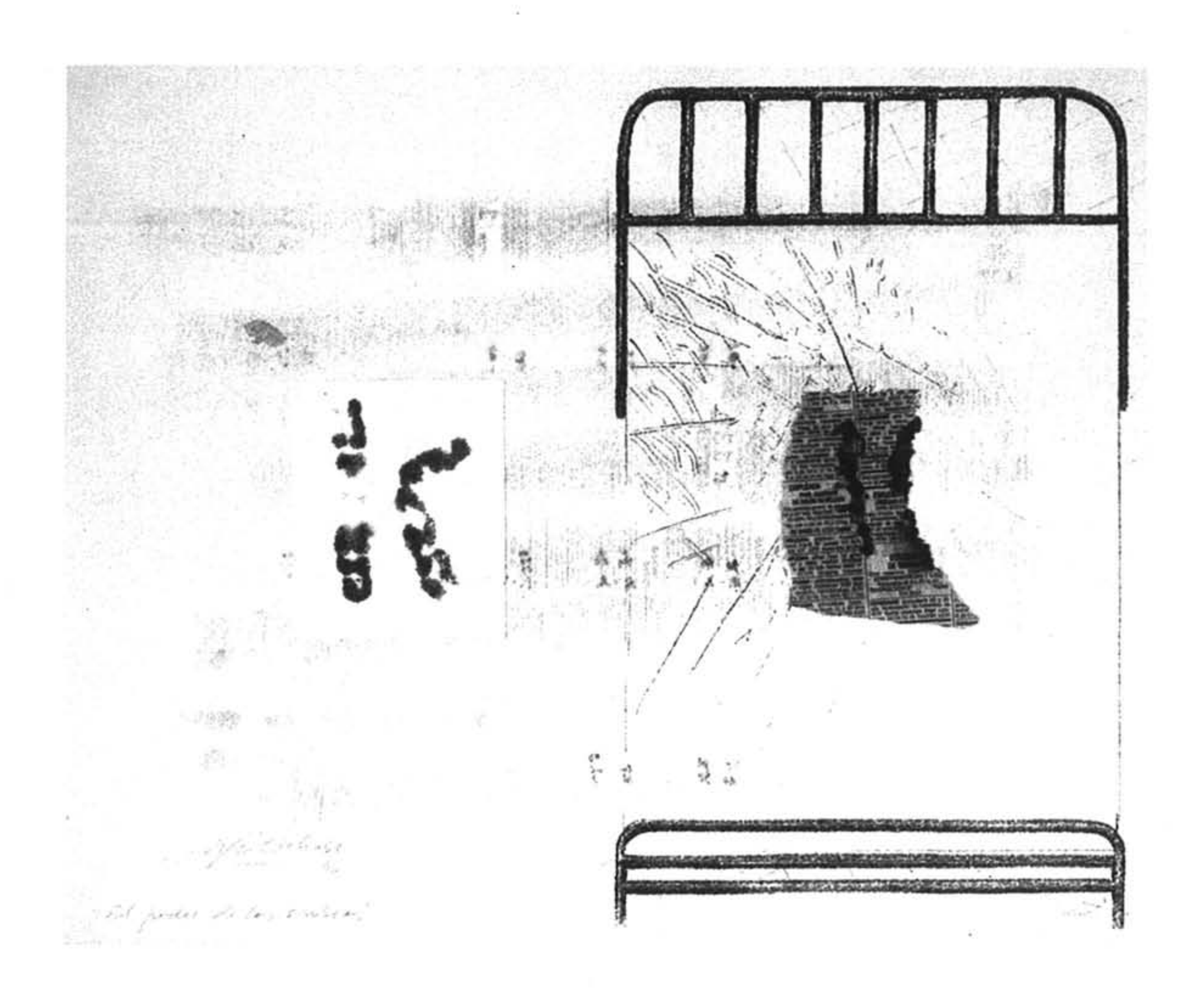
El poema parece datar, pues, del lapso entre ambos momentos: ante la incertidumbre por la vida de la persona real, el poeta levanta la imagen del

personaje literario. Y aquí hay una paradoja que me da pie para incurrir en el vicio nefando de emitir un juicio de valor; eso sí, con toda la provisionalidad que el lector disponga. Resulta chocante que el texto estrictamente coetáneo de los acontecimientos que describe –la versión de 1939, «To a Spanish Poet»– se desentienda de la letra de la historia y que, en cambio, el texto cuya redacción más dista de los hechos –la versión de 1985, «To Manuel Altolaguirre»– incurra en ese detallismo y esa minuciosidad tan próximos al relato de *World within World*. Se diría que la distancia afina la memoria, y que en cambio la proximidad agudiza la percepción inmediata de la realidad como forma simbólica. Es cierto que Spender declaró repetidamente que la claridad había sido siempre su aspiración en poesía, pero aquí hay algo más y algo menos que claridad: compárense ambas versiones y se comprobará que lo que en 1939 es emoción, universalidad y hondura –con algunos pasajes más crípticos, se admite– se transforma en 1985 en anecdotismo y privacidad. En definitiva, la incertidumbre sobre la muerte de la persona real parece dar pie a la construcción de una leyenda literaria, a la elevación de su figura a un discurso simbólico que se desvanece cuando la literalidad de la biografía irrumpe de nuevo, con el Altolaguirre superviviente.



Saldo en rojo, 120 x 100 cm. Transferencia, grafito y pintura acrílica s/tela, 1999

CALLEJERO



El poder de la sombra, 0,54 x 0,37 cm. Collage e impresión s/papel, 1997

Entrevista con Mari Carmen Ramírez

May Lorenzo Alcalá

Mari Carmen Ramírez es una reconocida crítica y curadora de arte norteamericana, nacida en Puerto Rico. Esta circunstancia, sumada a su experiencia en instituciones museísticas de los Estados Unidos, ofrece el infrecuente punto de vista de quien analiza, con sensibilidad latinoamericana, la mirada norteamericana sobre el arte que se produce al sur del Río Grande.

—Usted estuvo relacionada con el Museo de la Universidad de Texas y ahora al Museo de Houston. ¿Cuál es el grado de especialización de esas instituciones en el arte latinoamericano? ¿En qué se diferencian?

—De diciembre de 1988 a marzo de 2001 me desempeñé como Curadora de Arte Latinoamericano del Museo Jack S. Blanton de la Universidad de Texas en Austin –antes conocido como Galería de Arte Artcher M. Huntington. En mayo de 2001 me integré en el equipo del Museo de Bellas Artes de Houston, como Curadora y Directora del Centro Internacional de Arte de las Américas.

El de Austin es un museo universitario, asociado al centro académico de los Estados Unidos que más ha descollado en torno a los estudios sobre América Latina. Su vinculación con arte latinoamericano data de principios de la década del sesenta en que Donald Goodall, visionario Director de ese Museo, decidió comenzar una colección de arte latinoamericano contemporáneo. El conjunto medular de la colección fue donado, entre 1970 y 1972, a la Universidad de Texas por la coleccionista neoyorquina Barbara Duncan quien fue, a su vez, una pionera en la apreciación del arte de esta región desde los años 50. Entre 1970 y 1990, la señora Duncan patrocinó de manera significativa el desarrollo de la colección, cuyo fuerte refleja la producción pictórica y de dibujo de las décadas de los sesenta y setenta.

A diferencia del Museo de Austin, el de Houston no cuenta con un acervo significativo de arte latinoamericano. Este museo, fundado alrededor de 1910, encarna el modelo de museo de carácter enciclopédico que se convirtiera en parangón para las principales ciudades norteamericanas, tanto a finales del siglo XIX como durante el transcurso del siglo XX. Es, además, como la mayoría de las norteamericanos, una institución sostenida por el

capital y la iniciativa privados. Sus colecciones abarcan desde la antigüedad egipcia, grecorromana y asiática hasta los maestros europeos, el arte africano y las manifestaciones más recientes del arte contemporáneo.

En el año 2000, el museo sufrió una expansión física a raíz de la inauguración de un nuevo edificio proyectado por Rafael Moneo. Éste vino a sumarse al original, diseñado en los cincuenta por Mies Van der Rohe. A partir de entonces, el museo se encontró con una mejor posición para establecer un nuevo departamento de arte latinoamericano. Respondiendo a la invitación para unirme a equipo del doctor Marzio, presenté una propuesta para la creación de un centro denominado *International Center for Arts of the Americas* (Centro Internacional de Arte de las Américas). Aunando mi experiencia de más de quince años en Puerto Rico y en Austin, el propósito de dicho centro es coleccionar, exponer, investigar y diseminar mediante dispositivos educativos el arte latinoamericano, tanto del siglo XX, como del presente.

—Además de Austin y Houston, ¿qué otras instituciones o coleccionista en Estados Unidos manifiestan interés por el arte latinoamericano?

—Respecto del Museo Blanton de Austin, hay que decir que el futuro de la colección de arte latinoamericano no ha quedado claro a partir de que, en 1996, se adquirió una colección de arte barroco italiano muy costosa. El MOMA de Nueva York, por su parte, tiene una colección que data de los años 30, cuando Alfred Barr adquirió, mediante donaciones y compra, obras significativas de los muralistas mexicanos. En la década del 40, la institución se embarcó en el proyecto de armar rápidamente una colección de arte latinoamericano, bajo la dirección de Lincoln Kirstein y Alfred Barr. Este emprendimiento fue el resultado directo de la política exterior norteamericana y sus esfuerzos por contener las simpatías de los principales países latinoamericanos por los países del Eje. La colección misma es, a su vez, el resultado de intrigas políticas, diplomáticas y hasta espionaje de la familia Rockefeller y sus aliados durante la segunda guerra mundial y la guerra fría. Es una historia muy pintoresca cuyo legado irónico fue la creación de la noción misma de *arte latinoamericano.*

Luego de una serie de breves alzas y considerables bajas de interés de este arte por parte de la institución, el MOMA ha retomado el interés por el arte latinoamericano. La labor realizada desde la Junta Directiva por Patty Cisneros, en los últimos años, ha sido fundamental para reactivar ese interés.

Otros museos interesados de forma sistemática en el arte latinoamericano con carácter permanente son el Los Angeles County Museum, el San Diego Museum of Art y el Miami Art Museum. Sin embargo, ninguno de ellos cuenta aún con una colección comprensiva de la región. Entre los más importantes coleccionista de arte latinoamericano pueden citarse: Diane y Bruce Halle (Phoenix, Arizona) y Rosa de la Cruz (Miami).

—Volviendo a Austin y Houston me gustaría saber si sus colecciones han sido definidas previamente, es decir ¿existen documentos donde se establecen líneas o lecturas del arte latinoamericano?

—No existen documentos públicos sobre las líneas de lectura de esas colecciones. En el caso de Austin, habría que rastrear las introducciones a los catálogos de Goodall y otros documentos de carácter interno En el caso de Houston, la cercanía de México propició desde el principio el interés por lo latinoamericano del Director del Museo. En general, la preocupación por lo latinoamericano continuó creciendo en la medida en que la composición demográfica de Texas y de Houston se vio transformada a raíz de las migraciones procedentes de América Latina, durante los ochenta y noventa. Hoy la población latinoamericana de Houston comprende el casi 40% de la total, en tanto que en el sistema público de enseñanza asciende al 56%.

—Las circunstancias que dieron lugar al coleccionismo público de arte latinoamericano en Estados Unidos –necesidades de política exterior durante la guerra fría o presión migratoria en algunas regiones, como California, Nuevo México y Florida– hacen pensar en que el reconocimiento es más geopolítico que artístico...

—Los curadores y museos que inicialmente se aventuraron en este área, empujados por sus propias comunidades latinas o hasta presionados por los intereses de patrocinadores locales, lo hicieron con una comprensión extremadamente limitada de su compromiso con una especificidad cultural. En algunos casos, estos agentes adoptaban una actitud arrogante y frecuentemente obviaban el diálogo con las mismas comunidades y grupos que trataban de representar. Un ejemplo bastante clásico de esta tendencia fue la exposición *Art of the fantastic: Latin American Art 1920-1970* (Arte de lo fantástico: Arte Latinoamericano 1920-1870) organizada por el Museo de Arte de Indianápolis en 1987.

Esa muestra fue concebida por curadores que nunca habían estado relacionados con América Latina o peor aún, con su arte, además de que no hablaban ni sabían leer una palabra de castellano. A pesar de que invitaron a dos prestigiosos críticos latinoamericanos a escribir en el catálogo, ambos fueron ubicados en una sección al final de la publicación, llamada sintomáticamente *Otra visión*. Está de más decir que esta situación prejuiciosa produjo una serie de distorsiones a lo largo de la última década que, a mi parecer, han afectado la verdadera comprensión de los movimientos artísticos complejos emergidos de los países latinoamericanos.

—¿Cuáles son los estereotipos que ha detectado en las formas en que ha sido representado el arte latinoamericano y cómo estas distorsiones limitan el entendimiento de este fenómeno que usted misma califica de complejo?

—Esas distorsiones no son otra cosa que estereotipos derivados de interpretaciones reductoras y superficiales de movimientos artísticos latinoamericanos y de su relación con la vanguardia europea y norteamericana. Es lo que la coleccionista Patricia Phelps de Cisneros llama el síndrome de Chiquita Banana. Como sabemos, este tipo de síndrome sirve para encasillar grupos y personas en categorías fijas, quitándoles el derecho de ser reconocidos por lo que son y por lo que representan. En el caso del arte latinoamericano, la mayoría de las exposiciones albergan nociones de exotismo, primitivismo o una versión grotesca y retrógrada del concepto de realismo mágico. Entre los estereotipos promovidos está la visión del artista *naïf*; un segundo estereotipo es el de las heroínas del arte latinoamericano, tipo Frida Kahlo, que son vistas como mujeres excluidas, que se refugian en el arte para resolver sus conflictos personales.

También encontramos que se le niega al arte latinoamericano la capacidad de absorber y reaccionar a la modernización y a la cultura urbana industrial. Debemos recordar que los países latinoamericanos han tenido desarrollos artísticos extremadamente sofisticados al margen de las culturas rurales, contando con artistas y movimientos que sirvieron de parangón y en algunos casos hasta antecedieron a otros de Europa y Estados Unidos. Por ejemplo, en los países que mostraron un fuerte auge modernizador después de la segunda guerra mundial –Argentina, Brasil, Venezuela– un número de artistas se comprometió con la tradición del constructivismo europeo y lo transformó para lograr un desarrollo formal y conceptual sin precedentes.

—Los estereotipos a veces fijan la imagen del observador en los géneros tradicionales ¿Se asocia al artista latinoamericano con los nuevos soportes, las nuevas tecnologías?

—Efectivamente, esas directrices reductoras han oscurecido la apreciación de la obra radical o innovadora de creadores y grupos de vanguardia en todo el continente. Considérese por ejemplo el rol pionero que han jugado artistas de Argentina y Brasil en la emergencia y desarrollo del conceptualismo global. Al tipificar a los artistas latinoamericanos sólo como pintores o escultores, se les ha negado el valor de sus innovaciones artísticas y experimentaciones.

—¿En qué sentido los artistas latinoamericanos han aportado nuevos aires al conceptualismo?

—Al trabajar sobre el arte conceptual, uno de los aspectos que define tanto la tradición norteamericana como la inglesa es la desmaterialización, esto es la desaparición completa del objeto, y este aspecto no se dio de la misma manera en América Latina o simplemente no existió. Cada uno de los artistas conceptuales cuyo trabajo he podido ver y analizar, recupera el objeto dentro de la proposición conceptual.

Desde mi punto de vista, en esos casos se da una inversión total del modelo eurocéntrico en el arte contemporáneo latinoamericano. Lo que se plantea desde los centros de poder hegemónico como la desaparición total del arte y del objeto, en América Latina se replantea reutilizando el objeto e insertándolo dentro de nuevos significados. No se trata solamente de un proceso de recuperación del objeto: lo importante es que se recupera y reinviste de una carga semántica, y se lo pone a circular de otra manera.

Entre los objetivos conceptuales latinoamericanos está el poder de efectuar cambios en la estructura de conocimiento e incluso ¿por qué no? en la estructura social. Desde este punto de vista, no sólo hay una fuerte carga ideológica sino que, además el arte conceptual se impregna de una carga ética. Y eso es lo que justifica el uso del objeto en oposición al afán de hacerlo desaparecer en el modelo hegemónico.

—¿Cuáles cree usted que han sido las causas de la conformación de los estereotipos de que hablamos?

—Detrás de estos prejuicios culturales hay un sin fin de problemas metodológicos que se remontan a los estudios académicos. En los Estados

Unidos, la historia del arte no sólo tiende a ser eurocéntrica en sus valores y juicios, sino que sigue dominada por el determinismo y el formalismo. Ambos modelos conciben a las vanguardias como una secuencia continua y lineal que se inicia con el realismo del siglo XIX, seguida por el impresionismo, el posimpresionismo, el fauvismo, etc. Es un procedimiento *naïf* que avanza hacia la destilación y depuración de la forma, con la abstracción pura como su última expresión. Este constructo metanarrativo –cuya terminología es posmoderna aunque sea esencialmente positivista– no tiene espacio para el tipo de tradiciones híbridas y sincréticas del arte latinoamericano. De hecho, dentro de esa concepción teleológica, el surrealismo era el único paradigma a través del cual se podía conceptual el arte de Latinoamérica o el arte de los otros. Los estereotipos que describí anteriormente surgen de esta deficiencia metodológica que, a pesar de los avances de la nueva historia del arte, aún se siguen reproduciendo en el entrenamiento de los historiadores del arte y de los profesionales de museos.

—¿Cree que los últimos años estas distorsiones han comenzado a corregirse?

—Efectivamente, ahora contamos con un número mayor de profesionales mejor entrenados y con una conciencia más clara sobre cómo evitar esos pasos en falso. Varios curadores norteamericanos también se han comprometido con el arte latinoamericano en un sentido más responsable y con más dominio de la especificidad cultural. Sin embargo, a pesar de esos avances, aún enfrentamos en Estados Unidos un vacío que afecta seriamente la apreciación a largo plazo y el desarrollo sustentable de este campo emergente.

Ese vacío incluye la falta de compromiso institucional sólido en el ámbito de los museos y de la academia. Las instituciones que coleccionan sistemáticamente arte de Latinoamérica o de las comunidades latinas, todavía son escasas. Además, a pesar de que el número de departamentos de historia del arte que ofrecen cursos en este campo está aumentando, sólo un puñado está seriamente comprometidos a otorgar títulos de especialización en el tema. Lamentablemente, la situación en Latinoamérica no es mucho mejor.

—¿Cree que la utilización de concepto geográficos, como el de arte latinoamericano, aún tiene utilidad?

—Esa práctica, que yo sepa, nunca se ha aplicado al arte europeo. ¿Podrías imaginar qué absurda sería una exhibición de arte europeo del

siglo XX? A mi modo de ver, ese modelo es un obstáculo, en el sentido que presupone un desarrollo lineal sin interrupción que, en la realidad, nunca ha existido, lo cual quiere decir también trabajar con significados sin contradicciones. Como bien sabemos, el arte no se desarrolla de esta manera secuencial o a través de este tipo de ordenamiento. Como todo en la vida, la historia del arte es desordenada y está llena de incongruencias, accidentes y resultados inesperados. En el arte contemporáneo hemos llegado al punto donde su historia en sí no puede abarcar todo el espectro de manifestaciones, como la *performance,* la instalación, el arte cibernético o hasta el conceptualismo.

A propósito: es interesante notar cómo, después de todos estos años, instituciones como el MOMA, el Pompidou y la Nueva Tate, están enfrentando ese problema; lo que está en juego es representar el arte del siglo XX en el XXI usando parámetros que no sean históricos. Es necesario recordar que este debate se inició hace treinta años y que fueron necesarios tantos, para que las instituciones canónicas se pusieran al día y se realinearan.

—*Sin embargo, hay críticos que entienden el abandono del concepto de arte latinoamericano como una renuncia a la identidad...*

—La insistencia en el concepto de identidad como marco interpretativo de las artes de América Latina equivale a reproducir un modelo de subordinación que esconde una problemática más profunda: el eje desigual de poder que caracteriza la posición de América Latina en el mundo. Luis Camnitzer y yo, recientemente, editamos *Beyond Identity: Globalization and Latin American Art* y allí exponemos nuestro argumento que se debate entre las variables de identidad y legitimación. La primera presupone una entidad todopoderosa que confiere el derecho a la existencia a otro ente inferior, desventajado y en posición históricamente subordinada, como si esta última reclamara derecho de paternidad. En nuestro caso, este derecho a existir se nos confiere por capitales hegemónicas del mundo del arte, principalmente de Nueva York, la Gran Manzana de la discordia. Puesto que muchos de los movimientos complejos y valiosos emergidos de los países latinoamericanos no han sido reconocidos en los centros, hemos seguido la estrategia de apelar a la identidad de grupo para legitimarlos. Pienso, sin embargo, que esta estrategia está completamente equivocada.

—*Por último ¿Cómo afronta estos problemas en su práctica curatorial?*

—En los últimos años he estado trabajando con un modelo no histórico basado en la idea de constelaciones. Es un concepto formulado por Theodor Adorno en su *Teoría estética* y que Héctor Ola ha aplicado en sus investigaciones sobre las vanguardias literarias. La constelación trabaja con una estructura flexible que funciona a través de la noción lingüística de la metonimia o la sinécdoque.

En la constelación, la parte representa a la totalidad. De ahí que este modelo no opera con consecuencias lineales o narrativas, sino con puntos luminosos que condensan, sin narrar, aspectos de un fenómeno amplio. De esta manera se hace posible reunir artistas y obras de diferentes períodos, modalidades artísticas o regiones geográficas en grupos que exploran relaciones formales o ideológicas basadas principalmente en tensiones, despliegues, (in)versiones, contradicciones. Eso facilitar trabajar dentro de una densidad que permite contrastes complejos y yuxtaposiciones relacionadas con el enfoque crítico (no histórico *naïf*) de la proposición curatorial.

La primera aplicación que hice de este modelo fue una exposición de dibujo sudamericano. En vez de narrar la historia del dibujo, lo que es imposible, seleccioné puntos luminosos. En *Heterotopías,* en el Reina Sofía, también usé ese modelo pero de otra manera. Esa exposición incluyó una constelación denominada *Universalismo autónomo*, donde la noción de arte de vanguardia que medió entre lo local y lo universal está enfatizado.

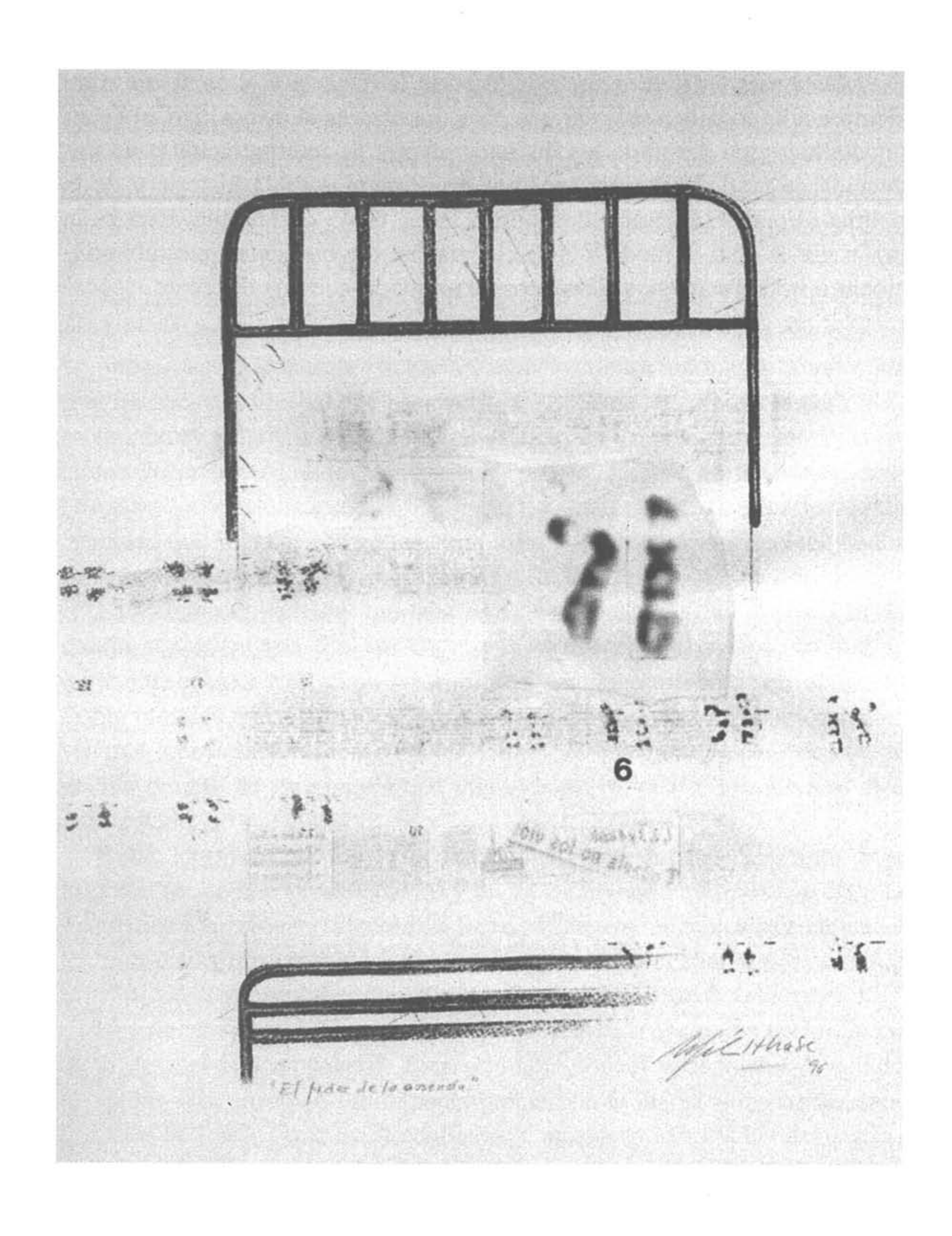
Hubo agrupaciones no ortodoxas de algunos artistas y grupos más importantes de las décadas del 20 y el 30, incluyendo a Torres García y la Escuela del Sur, Figari, Vicente do Rego Monteiro, los minoristas cubanos, los muralistas mexicanos. Esta constelación fue enfocada en la noción de movimientos, yuxtaponiendo a Siqueiros con los cinéticos venezolanos.

Una tercera agrupación, *óptica-Háptica*, realza la oposición entre visión/ tacto, lo material/inmaterial. Esta se inicia con el venezolano Armando Reverón –quien trabajó fundamentalmente con la luz– avanza contrastando obras de Lucio Fontana, Soto, Sergio Camargo y Mira Schendel, y concluye con la idea de cromo saturaciones en un corredor de murales mecanizados de luz, hecho por los pioneros de este género como Julio Le Parc, Abraham Palatnik y Gyula Kosice. Estos artistas nunca fueron vinculados por época, país o movimiento, aunque sus obras, sus preocupaciones formales o sus experimentaciones estaba profundamente relacionadas o imbricadas.

—Entonces, ¿el curador es tan importante como el artista?

—Debemos tener presente que, aunque la historia y el contexto están siempre allí, no deben eclipsar a la obra. La obra es el dispositivo, el agente catalítico que despierta los distintos niveles de interpretación o de traducción cultural. Posteriormente nos preocupamos de la historia y de la política. Es un error tratar de imponerle las cosas de entrada. Esta es la razón por la cual el modelo constelar trabaja tan bien, pues permite relacionar o interpretar estos elementos de un modo nuevo y diferente*.

* *Ver en el número anterior de la revista el Dossier Sobre* Arte latinoamericano actual.



El poder de la ausencia, 0,54 x 0,37 cm. Collage e impresión s/papel, 1997

Carta de Argentina
Néstor Kirchner, el enigma del señor «K»

Jorge Marrone

Se convirtió en el presidente número 52 de los argentinos con un escuálido 22 por ciento de los votos. Gobierna desde el 25 de mayo de 2003. Lejos de que el tiempo erosione el poder acumulado, después de medio año, según coinciden distintas encuestas, algo más del setenta por ciento de la población aprueba su trabajo.

Se llama Néstor Carlos Kirchner, tiene 53 años, viene desde el Sur, de la helada y patagónica provincia de Santa Cruz. Se inflama y grita desde los micrófonos. «Me dicen ahí va el pingüino... ¡y sí señores, soy el pingüino, me enorgullezco de que me llamen así, venimos desde el hielo para hacer un país mejor!». Es apasionado, hiperquinético, metódico, obsesivo, simpático pero de fuerte carácter, rencoroso, tiene una extraordinaria capacidad de trabajo. No delega demasiado. Es como si estuviera presente en cada una de las decisiones importantes (y algunas no tanto) del gobierno. Toda su gestión aparece atravesada por su impronta personal y la inicial de su apellido parece el sello individual. Por eso se habla de «estilo K», «los jóvenes K» «políticas K».

Desde el verano porteño de la todavía bella Buenos Aires, con sus jaracandaes en flor, esta carta intentará una aproximación al llamado «Enigma K». ¿Es un peronista típico? No demasiado. Lejos del folklore y la liturgia del partido de Perón, muy pocas veces hace referencia al general fallecido o a Evita, su mítica mujer. Cuando necesita del favor de algunos impresentables (por la corruptela) gobernadores peronistas mira para otro lado y negocia por aquello de las necesidades del «arte de gobernar».

No bien asumió liquidó de un plumazo al Jefe del Ejército y a una veintena de generales candidatos a recorrer los pasillos judiciales como potenciales acusados de participar en la salvaje represión de la última dictadura militar. Se le plantó al FMI (Fondo Monetario Internacional) a pesar de la cesación de pagos. Desarticuló la «mayoría automática» (menemista) de la Corte Suprema de Justicia. Ha hecho y hace de la política de derechos humanos una de sus mejores orgullos. También descabezó a la cúpula de la Policía Federal y hoy apunta con el índice acusador a la policía bonaeren-

se, casi un ejército de cuarenta y cinco mil hombres sospechados y acusados (sobre todo sus jerarcas) de enriquecimientos ilícitos y un nivel de corrupción inconmensurable.

Jaqueado por la pobreza de más de la mitad de su población y un latrocinio histórico que fundió al país, el presidente argentino entiende que la única posibilidad de levantarlo será erradicando la corrupción estructural que casi todo lo invade, incluidas diferentes capas sociales. El país está enfermo de amoralidad desde hace décadas.

«Difícilmente cualquier otro Estado del mundo hubiera podido sobrevivir si lo hubieran esquilmado como se esquilmó a la Argentina», dijo hace días el politicólogo Sasha Altaraz. No es una exageración. Y, si aún sobrevivimos es porque algo queda todavía de las innumerables riquezas naturales que bendijeron a este lugar del mundo.

Como si se buscaran referentes morales las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo siempre tienen un lugar de privilegio en la agenda presidencial. También algunos grupos piqueteros (desocupados que cortan calles o rutas para expresar sus reclamos) están más cerca de Kirchner. Otros, en cambio, más radicalizados lo presionan y plantean el regreso al sueño de la revolución socialista. Pero el señor «K» es pragmático: si por determinadas razones tiene que buscar un acercamiento al poder mundial viaja a la Casa Blanca y se entrevista con su colega George W. Busch. De todos modos no se trata de un acercamiento «carnal», como decía el canciller de Menem respecto al vínculo Argentina-EEUU. También, cuando asumió, fue un anfitrión privilegiado para Fidel Castro.

Tulio Halperín Donghi es uno de los más prestigiosos historiadores de nuestro país y, un poco emblema de la eterna diáspora Argentina, vive en los Estados Unidos. Desde allí estudia y analiza los avatares de este misterioso y cambiante rincón de América del Sur. Reporteado semanas atrás por *La Nación* de Buenos Aires, de la extensa entrevista que le hizo el centenario periódico, publicamos un fragmento acerca de su opinión sobre el nuevo enigma nacional.

Dijo Halperín Donghi:

–«La visión que Kirchner tiene del país se parece a la de Frondizi (Arturo, ex presidente argentino entre 1958 y 1962). Es a él a quien más se parece Kirchner en el sentido de que cree que la Argentina debe ser un país capitalista maduro, aunque esa visión de ninguna manera define al actual presidente como político. Kirchner –continúa el historiador– tiene una enorme ventaja: acceso al movimiento político dominante en el país (se refiere al peronismo), con el que no contaba Frondizi. Por otra parte hay otros elementos, como el vínculo afectivo real de Kirchner con los setenta

(radicalización de las izquierdas y sectores nacionalistas), una experiencia que vivió de adentro y con cariño. Eso no quiere decir que él crea que aquello tenga relevancia actual, pero ahí se diferencia de Frondizi».

Kirchner tiene otro privilegio que otros gobernantes no tuvieron. Hay una persona, un verdadero cuadro político, que es a quien más escucha: Cristina Fernández, su mujer de toda la vida y madre de sus dos hijos, Máximo y Florencia. Cristina tiene el poder propio de los votos populares, es senadora, famosa por su belleza y también por su carácter. No le gusta ser, como tradicionalmente se usa en el protocolo, la primera dama. Ella prefiere que le digan primera ciudadana. Respecto a los dones que Dios le dio le hicieron decir a Bush cuando los Kirchner fueron a Estados Unidos: «Usted es la senadora más linda del mundo». Pero, como hemos dicho, es mucho más que una cara bonita y un cuerpo espigado y armonioso: es el poder detrás del poder.

Cristina y Néstor se conocieron hace más de tres décadas mientras estudiaban abogacía en la Universidad de La Plata, ciudad capital de la provincia de Buenos Aires. Allí militaron y se enamoraron. La juventud peronista había oficiado de Cupido. Con el título debajo del brazo se fueron a vivir a la Patagonia y allí se dedicaron a ganar dinero «para poder hacer política». Lo lograron. Casi simultáneamente se propusieron también la acumulación de poder político. Los resultados están a la vista.

Mariano Grondona, conocido periodista de derechas y con mala relación con el presidente, se preguntó días atrás: «Kirchner, ¿cree que en el fondo nada habrá de cambiar? ¿Es realmente un gatopardista? ¿O será, al final, un gatopardista involuntario?». Si cambia todo en apariencias, para no cambiar nada, sólo el tiempo lo dirá. En esta carta, desde Buenos Aires sólo pretendo sumar información para intentar una aproximación a un retrato del nuevo enigma de la política de este inescrutable y sopapeado país. Los datos que siguen serán como trazos gruesos de un dibujo que acerque algunos datos al enigma del señor «K». (Que no es, precisamente, el personaje de Kafka.)

En esta parte de la carta iremos anotando cómo lo definen sus colaboradores, sus detractores, lo que de él trasmite la prensa, sus movimientos, a veces eclécticos, detalles de su personalidad, en fin, la mayor cantidad de datos, como ítems independientes que definan al personaje.

Dicen que... como una de sus obsesiones es la corrupción estructural, que todo lo atraviesa, dicen que su obsesión es ver en la cárcel a Carlos Menem y a Luis Barrionuevo. O sea: dos símbolos, el del *establishment* (hiperliberal), y el del sindicalismo de líderes millonarios que «representan» a los trabajadores.

«Cortinas de humo», dicen sus enemigos, «porque no tiene plan económico». Se asegura que en los últimos días del año, cuando comience su periodo real de cuatro años de gobierno Kirchner dejará de ser un enigma. Dicen, los que saben, que desde finales de 2003 (después de la cascada de elecciones provinciales) se conocerá con más precisión la orientación de las políticas kirchnerianas. Pero no nos quedemos esperando. A ver, ¿qué más?

Dicen que endurecerá su hasta ahora consensuada relación con los piqueteros más radicalizados. La prensa «amiga» lo defiende, y los medios críticos denuncian que son amenazados con la quita de publicidad oficial.

Carácter: quienes están cerca de él cuentan que en los actos protocolares, (por ejemplo en la XIII Cumbre Iberoamericana celebrada en Bolivia el mes pasado) se aburre solemnemente y se queja: «¡Qué manera de perder el tiempo!», protestó después de escuchar largos discursos y cuando su impaciencia llegó al límite, se fue. No estuvo ni para las fotos.

Hoy por hoy la centroizquierda latinoamericana imagina un escenario favorable con Hugo Chávez en Venezuela, Lula en Brasil, Ricardo Lagos en Chile, Kirchner en Argentina y la esperanza (basada en las encuestas) de que el año que viene el Frente Amplio gane en Uruguay. El techo «progre» de la ambición ideológica es ese. No más.

Su vínculo con España: la relación del presidente argentino con el rey Juan Carlos (a quien llama Juanito) es muy buena. No así con el presidente del gobierno José María Aznar y menos aún con la ministro española Ana Palacio, aunque esto último fue desmentido por voceros de la Casa Rosada.

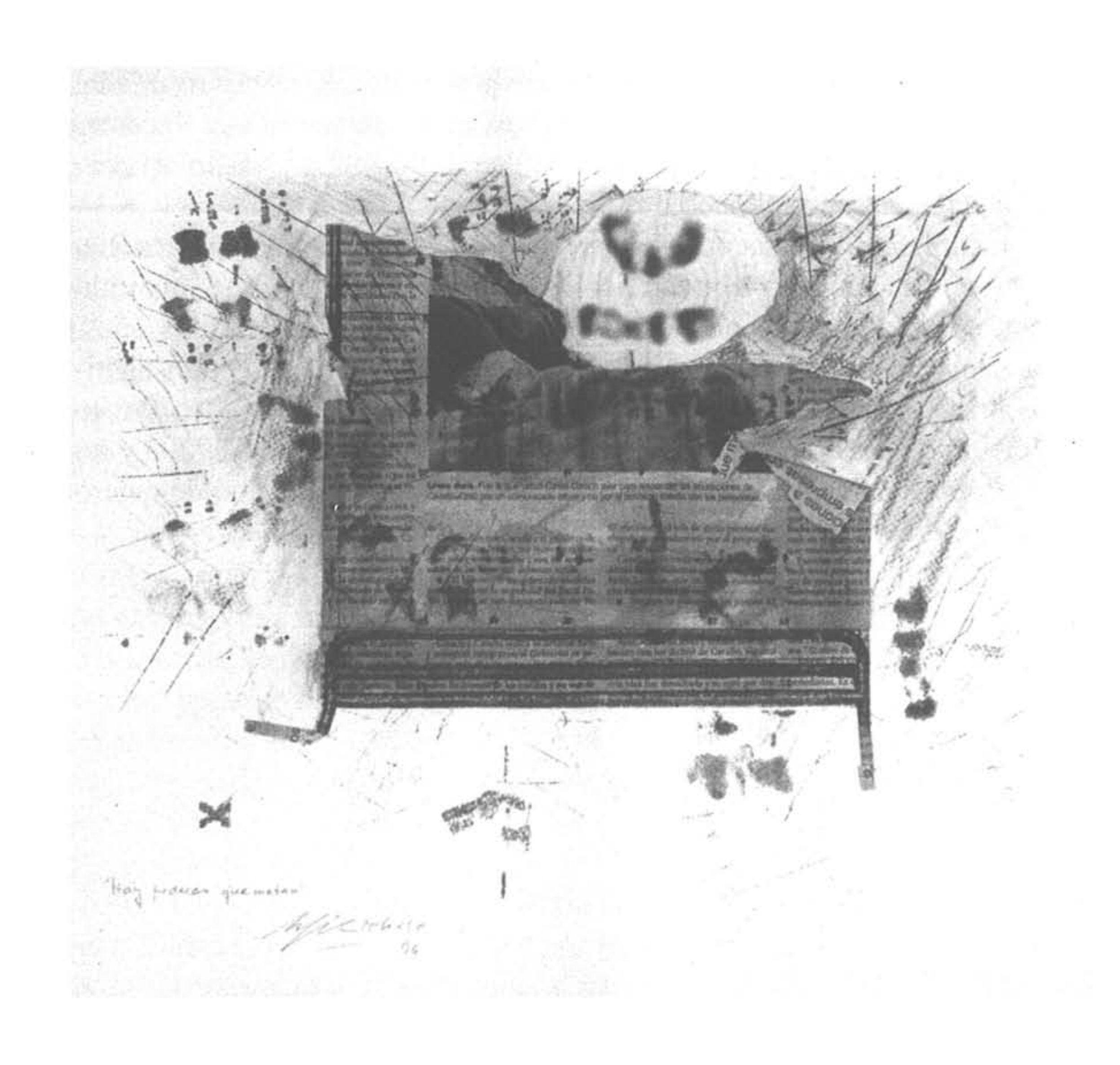
El presidente de la transversalidad. ¿Qué es eso? Su metodología preferida para acumular poder. Lo consiguió en su provincia natal, Santa Cruz, y así llegó primero al cargo de intendente de Río Gallegos y a gobernador después. La base de la estrategia: olvidarse del verticalismo peronista y sumar a su proyecto un ideario que atraviese a todos los sectores progresistas. O sea: política frentista.

A pesar de gestos de corte popular como por ejemplo ofrecerle al líder cocalero de Bolivia, Evo Morales, ayuda técnica para las próximas elecciones en el Altiplano, ¿se puede esperar de Kirchner algo más que una socialdemocracia tibia, o «rosada»? La ultraderecha piensa que sí, es más, teme «lo peor»: que termine en brazos de Fidel Castro. La derecha «civilizada» en cambio no desconfía tanto, y hay sectores de esa franja ideológica que comienzan a apoyarlo.

Hay quienes ven en su gestualidad, actitudes demagógicas. Sin embargo cuando, por ejemplo, escapa al cerco que le hace su custodia, interrogado

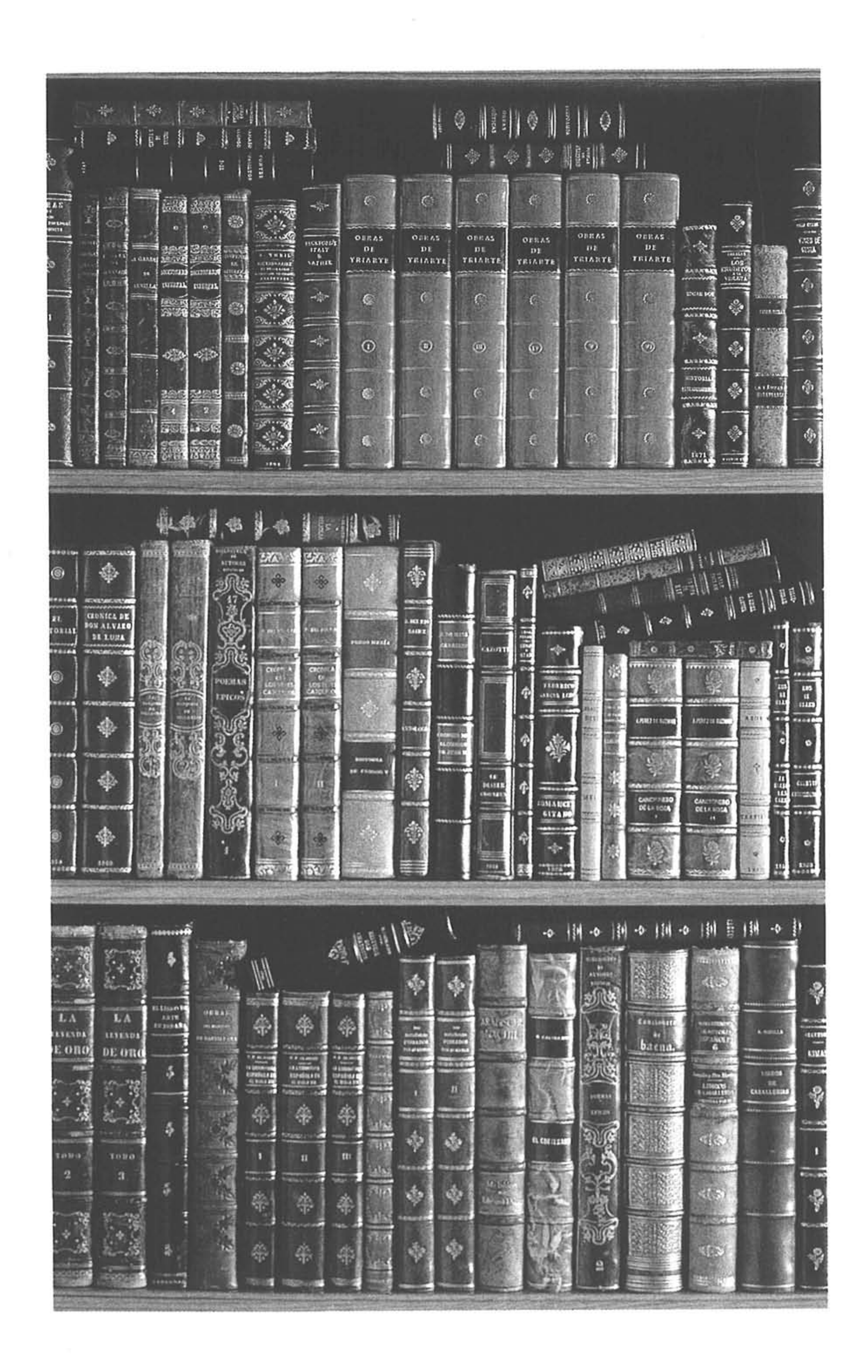
por los periodistas respecto a por qué se expone tanto, Kirchner responde: «Antes, yo estaba del otro lado de las vallas, ¿por qué no me voy a acercar a la gente si hasta hace poco yo era uno de ellos?». Su propósito: marcar terreno. Él «pertenece al pueblo».

Como relata la historia más reciente, tras la huída de Fernando de la Rúa del gobierno nacional y el posterior desfile de presidentes, fue investido Eduardo Duhalde para completar el mandato presidencial de dos años. Duhalde piloteó la crisis pero, a causa del asesinato de dos piqueteros, anticipó en seis meses las elecciones y la posterior entrega del poder. Por lo tanto Kirchner tendría que haber asumido el 10 de diciembre de 2003 y no el 25 de mayo. En consecuencia, para bien o para mal, al cabo de cuatro años más, el enigma del señor «K» dejará de serlo.



Hay poderes que matan, 0,37 x 0,54 cm. Collage e impresión s/papel, 1997

BIBLIOTECA



OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3
Cancionero de baena.
LIBROS DE CABALLERIAS

¿Los justamente vencedores? ¿Los justamente vencidos?*

«Yo he definido la guerra civil en seis palabras –afirma Julián Marías, republicano histórico–: los justamente vencidos, los injustamente vencedores». Pío Moa, en otros tiempos antifranquista en el PCE y en el GRAPO, parece querer decirnos a lo largo de las seiscientas páginas de su trabajo, pero también en seis palabras: «los justamente vencedores, los justamente vencidos». Y lo afirma como experto en el tema que trata, ya que cuenta en su haber con una polémica trilogía sobre la República y la guerra civil española («Los personajes de la República vistos por ellos mismos», «Los orígenes de la guerra civil» y «El derrumbe de la II República y la guerra»). Pero a Moa su indagación le parecía aún insuficiente, y ha querido enriquecerla con este libro que aborda, uno tras otro, los mitos que nacieron a partir de esta importante y trágica etapa histórica. También hace por clarificar el papel de los dirigentes políticos, desde Azaña a Franco, en el camino que llevó a España a la hecatombe. El autor no ha pretendido hacer un relato sistemático de los episodios de aquel conflicto, sino un particular examen de los sucesos y personajes más destacados o mitificados por la historiografía o la propaganda.

El historiador británico Paul Johnson asegura que «la guerra de España ha sido el acontecimiento del siglo XX sobre el que más mentiras se han escrito». Los densos sentimientos todavía persistentes en torno a aquel suceso clave de nuestro pasado, echan con frecuencia un velo sobre los hechos, impidiendo verlos y valorarlos con claridad. Moa abunda en el tema asegurando que: «La desvirtuación de la historia reciente ha adquirido tal consistencia en libros, películas, reportajes, teatro, novela, exposiciones, etc., que no será fácil ni rápido reducirla a proporciones soportables». «Pero la mentira envenena la memoria colectiva –añade–, y sus efectos no pueden en ningún caso ser benéficos. A disminuir su volumen –concluye–, quiere contribuir modestamente este resumen, expuesto a la crítica y deseoso de ella».

La respuesta no se ha hecho esperar, y los que se consideran la élite de los historiadores profesionales, afirman que el trabajo de Pío Moa, como poco, está falto de rigor científico. A modo de advertencia, decía recientemente Javier Tusell al referirse a los distintos mitos y desmitificaciones en Historia: «Se debe desconfiar mucho de los des-

* Los mitos de la guerra civil, *Pío Moa, La Esfera de los Libros, Madrid, 2003, 605 pp.*

mitificadores poco profesionales que a base de unas cuantas lecturas tienen la pretensión de inventar una nueva Historia. Normalmente, ni identifican los verdaderos mitos, ni conocen a fondo los problemas, ni hacen otra cosa que volver a viejos mitos trasnochados».

En el libro que comentamos, cualquier lector medianamente despierto puede detectar que hay bastantes de todos estos peligros que Tusell avisa. Los puntos de referencia clave de Moa son la lectura de los hermanos Salas Larrazábal –Jesús y Ramón–, de José Manuel Martínez Bande y de Burnett Bolloten; coincide con distintos puntos de vista de César Vidal; destaca la amplia y concienzuda investigación de Stanley Payne; se apoya en muchos de los argumentos de Ricardo de la Cierva a quien defiende apasionadamente por considerar que «ha sido injuriado y atacado de mil formas por quienes casi siempre le son inferiores profesionalmente»; considera que los dos libros mejores sobre la Segunda República española, de los que se sirve para sus distintas calificaciones y descalificaciones, son los de Josep Plá y de Joaquín Arrrarás; de este último reconoce que es sectario, «pero como lo son –puntualiza–, en el otro bando, Tuñón de Lara, Juliá y tantos más»; desconfía, en mayor o menor grado, de Thomas, Broué, Vilar, Tuñón de Lara, Juliá, Fusi, Jackson, Tusell, y un largo etcétera, pero al que más aborrece, y no lo disimula lo más mínimo, es a Paul Preston, al que considera un autor engañoso que sabe explotar el truco del valor propagandístico: «La propaganda –especifica– es en buena medida un juego de sugerencias donde se escamotea la información real». En fin, casi ni que decir tiene, que Moa se muestra parcial en exceso, a pesar de que afirma procurar «entender el pasado a través de las intenciones y valoraciones de sus protagonistas reales, de la lógica de sus actos, de sus objetivos y medios».

El autor detecta ya en las primeras páginas de su trabajo un claro reflejo de la mitificación que pretende tratar, en la dificultad para calificar a los contendientes. Se han usado los términos «frentepopulistas y nacionalistas», «demócratas y fascistas», «franquistas y rojos», «rebeldes y leales», etc., términos que le parecen inadecuados, por lo que decide llamar «populista», «izquierdista» o «revolucionario» a los de un bando, y «nacional», «derechista» o «franquista» a los del bando opuesto. «Con su inevitable carga de vaguedad –puntualiza–, me parecen bastante más ajustados y neutros que los de republicanos, rojos, leales, fascistas, etc.».

La primera parte del libro está dedicada a la marcha hacia la guerra, siempre tan debatida, y lo hace siguiendo el método de exponer la actitud y la conducta de los perso-

najes más destacados de la República. El 14 de abril de 1931 nacía el nuevo régimen. ¿Triunfaría éste donde había fracasado la Restauración, logrando la convivencia de socialistas, republicanos, jacobinos, anarquistas y nacionalistas, al lado de las corrientes conservadoras? La máxima jerarquía de esta nueva etapa, Niceto Alcalá Zamora, es definido como «El conservador que trajo la República y precipitó la guerra». Moa destaca que, influyente siempre, su papel fue fundamental en, al menos, dos momentos clave: en 1930-1931, para traer la república, y a finales de 1935 y principios del 36, al desahuciar del poder a la derecha moderada y allanar el camino al Frente Popular. También hace especial hincapié en que contribuyó decisivamente a hundir el centro, a radicalizar a la mencionada derecha moderada, y a abrir paso a una izquierda dispuesta a tomarse la revancha por la derrota de 1934, provocando un brusco bandazo político en el apogeo de los odios y los miedos.

Para Moa, Azaña es «La inteligencia jacobina», y en él destaca su aspecto trágico y patético. Lo define como un personaje básicamente contradictorio, que descalifica la violencia, pero que toma parte, ya en 1930, en la preparación de un pronunciamiento militar; que se proclama burgués y moderado, pero que empezó condenando la moderación para terminar en alianza con fuerzas revolucionarias en extremo violentas; defensor de las libertades, cerró más periódicos que nadie antes y en menos tiempo; habla de acabar con los fusilamientos entre españoles, pero se mostró partidario de fusilar sobre la marcha, etc.

Largo Caballero representa «La revolución proletaria» e Indalecio Prieto es «El amigo socialista de Azaña». Estos dos personajes y Besteiro fueron los grandes jefes del PSOE de la época, y de los tres, Pío Moa únicamente salva al tercero: «Sólo Besteiro rechazó aquella “locura colectiva”. Llamó “vana ilusión infantil” a la consigna de la dictadura proletaria, cada vez más popular en el partido, denunció la propaganda oficial y pronosticó un baño de sangre. Pero le desbordaba el empuje de los radicales o bolcheviques».

El dirigente anarquista, probablemente el más destacado de aquellos años, García Oliver, es considerado inteligente y con dotes de líder, aunque «de pensamiento un tanto simple, muy obrerista y dado a la violencia». Lo suyo era lo que llamaban «gimnasia revolucionaria», consistente en golpear sin tregua, con la mayor violencia posible, organizando para ello y sobre la marcha una estructura de grupos insurrecciónales. En cuanto a la CNT, organización a la que la práctica del terrorismo había convertido en un verdadero cáncer del régimen de la Restauración, el autor del pre-

sente libro destaca que esto no impidió a los republicanos, socialistas y nacionalistas catalanes colaborar con ella, tomándola por fuerza de choque, útil para destruir el poder liberal. De las relaciones de la CNT con la fuerza sindical socialistas, UGT, se apunta que ambas fuerzas proseguían cada una de ellas por su lado, rivalizando o combatiéndose en huelgas enconadísimas, sin faltar choques sangrientos entre ellas, y al mismo tiempo cooperando, por distintas vías, a crear una crisis revolucionaria.

«La estrategia de Moscú» se concreta en dos figuras: José Díaz y Dolores Ibarruri, el primero como secretario general del PCE, y la segunda como fogosa oradora y agitadora. Moa define el estilo comunista como directo y duro, enérgico, militar y disciplinado, sin el toque sentimental y lastimero de socialistas y anarquistas, un estilo libre de «prejuicios burgueses», propio de la acción inexorable. Seguidamente apunta como uno de los fenómenos más llamativos de la guerra, tras su inicio en julio de 1936, el explosivo auge del PCE, en el Frente Popular, y de la Falange en el bando nacional. «En realidad –escribe–, este partido sólo cobró relieve en dos breves periodos: los cuatro meses anteriores a la insurrección izquierdista de octubre, y los cuatro posteriores a las elecciones del 36. Y en ambos su protagonismo provino de acciones terroristas, no de masas». Sería con la guerra en marcha cuando la Falange recibiera un alud de adherentes, convirtiéndose en un partido de masas muy influyente. «La democracia no frenará el comunismo», fue la frase clave de la política de Calvo Sotelo que, bajo la Restauración, había sido maurista, es decir, partidario de las reformas democratizantes del conservador Maura. Dispuesto a «no rendir la inteligencia ante la muchedumbre», a resistir a la «tiranía de las masas», se tornó resueltamente antidemócrata; de conservador liberal pasó a ser reaccionario, colaborando así a la división de las derechas y a la futura tragedia y asesinato. «Aquel crimen no desató la guerra –dice Moa–, pues el impulso hacia ella era ya demasiado fuerte, pero destruyó hasta la última esperanza de impedirla». Como política muy distinta a la de Calvo Sotelo, se destaca la de Gil-Robles, personaje al que buena parte de la historiografía ha querido presentar como un líder prácticamente fascista o pronazi. El ideario cedista giraba en torno a la defensa de la religión, la familia, la propiedad privada y la integración nacional, y su postura era moderada, ante todo y sobre todo.

Tras manejar una amplia documentación, tanto «pro-roja» como «pro-azul», la segunda parte del libro está dedicada a los grandes mitos y mixtificaciones llevados a cabo en los tres años de la contien-

da, con el consiguiente empequeñecimiento de todo lo «pro-rojo» y el engrandecimiento de todo lo «pro-azul». Y con este parcial criterio de empequeñecer a unos y engrandecer a otros, analiza las causas de la guerra; las discrepancias entre los revolucionarios y conservadores; el alzamiento y los tres liderazgos; la persecución de la Iglesia y su gente; el famoso oro de Moscú y sus consecuencias; la contienda de Madrid; las Brigadas Internacionales y su significado; Guernica; las matanzas de Badajoz y de la Cárcel Modelo. Finalmente, se siguen paso a paso el mito del Alcázar de Toledo y otros conocidos asedios.

El sorprendente Moa dedica el último capítulo de su trabajo a lo que llama «El enigma de Franco», personaje que ha suscitado una enorme bibliografía, apasionada y discrepante, que no ha hecho sino crecer en los últimos años. «La mayor parte de estos estudios –escribe–, dan una imagen en extremo negativa de Franco. Las referencias en los medios de comunicación, tanto de izquierdas como de buena parte de la derecha, le denigran en una forma que alcanza a veces tintes cómicos». Observa que los motivos de controversia en torno al personaje pueden centrarse en dos facetas: su ineptitud, o al menos mediocridad como militar y político, y su crueldad. Este autor detecta también que el Generalísimo Franco debe ser el único militar de la historia que, habiendo ganado una guerra y casi todas sus batallas, recibe a menudo la sentencia de incompetente. «La paradoja ya lo convierte en un enigma –concluye–. ¿Cómo puede admitirse tal contraste entre los éxitos y la incompetencia?» Añade entonces que no le parece exagerado decir que la victoria de Franco salvó a España de una traumática experiencia revolucionaria, y que su régimen la libró de la guerra mundial, modernizó la sociedad y asentó las condiciones para una democracia estable.

Básicamente provocadora –por demasiado descalificar a un bando, mientras al contrario lo reconoce y ensalza a tope–, la lectura de «Los mitos de la guerra civil», para unos –los vencedores–, ha de resultar muy halagadora, para otros –los vencidos–, ha de levantar ampollas.

Isabel de Armas

Paisaje antes de la tormenta*

Darie Novaceanu, embajador de Rumania en España desde 1991 hasta 1997, miembro correspondiente de la Real Academia Española desde 1983, filólogo, traductor, periodista y poeta reconocido desde que obtuviera en 1993 el Premio Internacional de Poesía Luis Rosales por el libro *El estado del tiempo*, ha realizado en versión íntegra una edición bilingüe de los poemas rumanos escritos por Tristan Tzara (1896-1963) en Bucarest. Precedida de un estudio crítico que abarca tanto los inicios literarios del poeta rumano como el origen y evolución internacional del dadaísmo en el contexto de las vanguardias de principios de siglo, esta edición incluye también un anexo con textos del escritor vanguardista Urmuz, defendido apasionadamente por Novaceanu como el antecesor del dadaísmo. Diversas ilustraciones de Francis Picabia, Juan Gris, Joan Miró, Eugen Ionescu, Hans Arp y Henry Matisse además de otros artistas de la vanguardia rumana, completan finalmente el volumen que la Universidad de Zaragoza ha puesto al alcance del lector en español.

* *Tristan Tzara,* Los primeros poemas (Poemas rumanos). *Versión castellana, estudio introductorio y notas sobre el dadaísmo por Darie Novaceanu, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2002.*

Estos primeros poemas de Tzara, escritos en rumano entre los años 1912 y 1915, sólo gozan de una edición completa en el idioma original en 1971 y, salvo al francés, no habían sido traducidos a lengua alguna. Se trata de los primeros y últimos poemas que Tzara escribe en rumano, ya que previo paso en Zurcí por la no-lengua dadaísta, adoptaría el francés para el resto de su obra tras su definitivo asentamiento en la capital francesa.

Si afrontamos la lectura de estos poemas desde un punto de vista histórico, nos encontramos con el retrato del artista adolescente que posteriormente tendría un importante papel en la revolución de la lengua poética francesa. «Sin ellos no se entiende de dónde arranca el dadaísmo y cómo en Zurcí se le inscribe y se le pone nombre», afirma Novaceanu. Su rastreo de las fuentes en que bebe el joven Tzara se demora en dos nombres apenas conocidos en el ámbito hispano: el simbolista Ion Minulescu, de quien se da prueba detallada de su influencia directa en unos cuantos poemas, y el citado Urmuz, enigmático anticipador de la vanguardia rumana, que con una obra escrita a partir de 1908 para entretener a sus hermanas y amigos no sobrepasa las cincuenta páginas de legado literario. Las sorprendentes asociaciones semánticas, la ambigüedad, el carácter ilógico y la indiferencia por la significación en los textos de

Urmuz, de cuya divulgación se encargaban sus amigos con declamaciones por los cafés de Bucarest, provocan, según Novaceanu, una influencia decisiva en Eugen Ionescu, que siempre reconoció su deuda, y en Tristan Tzara, poco amigo de reconocer ese tipo de deudas.

En sus inicios literarios, bajo pseudónimo de S. Samyro, Tzara colabora en la fundación de la revista *Simbolul*, cuyo título hace referencia al movimiento simbolista que empezaba a imponerse desde Francia y del que Tzara tiene noticia leyendo atentamente los poemas de su compatriota Minulescu. Encargado de la sección de notas y comentarios de la revista, Tzara va dando cuenta de las nuevas tendencias europeas surgidas en el postmodernismo y a la vez publica sus primeros poemas como carta de presentación. Se puede seguir fácilmente en ellos la línea evolutiva que desde el simbolismo de Minulescu culmina en los destellos vanguardistas de Urmuz, proceso cuya referencia bien podría ser el ramal que desde Leopoldo Lugones nos conduce a López Velarde y de ahí a Reverdy, autor de una especie de doctrina de la imagen poética como realidad espiritual autónoma. Si bien Tzara rechazaría en París la poética de Reverdy y sus antecedentes (para los dadaístas no importaba tanto el poema como la poesía, la poesía no como construcción sino como experiencia perturbadora), en los poemas rumanos de Tzara todavía persiste una narratividad al servicio de una ironía y de un prosaísmo en los que el lugar común se va transformando paulatinamente en imagen insólita. El principio individualista traído por el simbolismo y, en general, por el modernismo, se hace patente en estos poemas tan distanciados, en ese sentido, de lo que luego Breton llamaría el «azar objetivo» y que el propio Tzara expondría irónicamente en el famoso poema «Para hacer un poema dadista». Los temas, a su vez, pertenecen a la misma raigambre posmodernista: la oscilación entre lo bucólico y lo urbano, la vida en provincias, los domingos, la conjunción de arte y erotismo, paisajes nocturnos sellados por la luna, la desacralización irónica de motivos religiosos, el cuerpo femenino y el lamento del soldado. La novedad no está tanto en estos aspectos heredados de la tradición sino en el esfuerzo de Tzara para evitar las connotaciones que llevan a una visión realista, extrayendo de la materia poética lo más novedoso y sugestivo, encadenando metáforas y asociando imágenes que sorprendan a la conciencia. Siempre desde un ritmo interior vigilado por acentos y reiteraciones que paulatinamente se van alejando de la ortografía y la puntuación, liberando el pensamiento, ajeno cada vez más a toda voluntad representativa: «El viento llora en la chi-

menea con toda la desesperanza de un orfanato / Acércate como un barco al matorral / Prepara las palabras como las blancas camas de una enfermería / porque allí puedes llorar sin estorbos y huele a membrillo y abeto».

Se nos avisa en el prólogo: todavía su universo lírico es bastante restringido, «no impresiona por temas, motivos y objetos poéticos, sino por lo que realiza dentro de ese mundo suyo». Y en cómo lo realiza se, vislumbra la tormenta de libertad absoluta, de ruptura con los conceptos estéticos vigentes, de quiebra sintáctica que supondría el dadaísmo, ese arte de la repulsa y de la destrucción como forma de creación. Lo que viene al mundo para no perturbar nada no merece ni consideración ni paciencia, diría entonces René Char. Estos primeros poemas rumanos de Tristan Tzara la merecen, tanto por su audacia como por la capacidad de apertura que en ellos se anuncia y que poco después estallaría a bocajarro. Pero eso es ya historia conocida.

Jaime Priede

Divinas paradojas*

Decimos Dios por decir algo, aunque sabemos que no tiene un nombre pronunciable. No es la única manera de nombrarlo, siquiera de invocarlo. Antiguas fuentes proponen 72 sustitutos, pseudónimos, apodos, hasta familiarismos (en la Biblia se lo llama, en ocasiones, con un diminutivo casero: Papito, Papaíto). Finalmente, al principio de la dispersión lingüística, se dice que las lenguas babélicas sumaban 72.

Como afirma Corbin, el Uno-Unífico sólo admite una gnosis, o sea la enunciación que es a la vez saber y que no resulta objeto de ningún discurso. Es la verdad, no la dicción de la verdad. Fuente del ser que está más allá del ser, inefable, impredicable, a la cual no le caben atributos ni nombres, Ser del que surgen los seres primordiales y las primordiales palabras. De él se sale pero no se vuelve a él.

Dios –admitamos el pseudónimo por tratarse del más conocido– tiene una historia pero es esotérica, secreta y, obviamente, divina. Corbin, puntualísimo filólogo de esas lenguas orientales que acostumbramos ignorar, le sigue la pista y parece que no hay refugio que ignore.

* *Henry Corbin:* La paradoja del monoteísmo, *Traducción de María Tabuyo y Agustín López, Losada, Madrid, 2003, 289 pp.*

Desde luego, nada más apropiado al esoterismo que los refugios. Ahora bien: existe otra historia, que podemos calificar de natural, que es la historia del mundo, historia exotérica si las hay. Occidente se ha construido y se sigue construyendo –con la alta cuota de destrucciones que toda construcción implica– en el espacio de esa historia. Los monoteísmos semíticos apuntan a una escena, la Caída, que da lugar al cuento, y a otra escena, la Salvación, que le da término. Hay que salvar a la humanidad o como quiera llamársela.

Corbin señala la bifurcación del camino: la salida oriental, que es devolver al hombre, por medio de una mediación angélica, a la historia esotérica de la divinidad, a sus jerarquías y grados de perfeccionamiento espiritual, y la salida exotérica occidental, que consiste en ver la historia de los hombres como ese camino de perfección, orientado por la razón universal. Desde luego, nuestro escritor toma partido por la primera opción, la desacralización de un mundo profanado por la decisión humana de instaurar la catástrofe del Pleroma: el tiempo como escenario de la libertad, o sea del pecado. Para él, Cristo es el Ángel de la gnosis y no el Dios encarnado de los cristianos, inspirador de los desvíos que muestran la historia humana como la narración de la autobiografía del Creador, incluido su paso por la condición mancillada del ser humano.

La bestia negra de Corbin es Hegel y, sin declararlo con precisión, el antepasado necesario de Hegel, que es Jacob Boehme. Éste, en su afán místico por devolver a la criatura la nada primordial donde no hay angustia ni muerte, en rigor lo que plantea es que la historia del tiempo es la generación constante de Dios en sus criaturas, cuya expresión suprema es el ser individual, o sea el hombre. Ello explica, desde Boehme hasta Hegel, la necesidad que Dios tuvo de crear todo lo creado. Por eso lo que se busca en la historia del mundo son las determinaciones y no la indeterminada libertad absoluta de Dios, que ya está dada en su naturaleza. Quien dice determinación dice también consciencia de la determinación, o sea liberación, libertad. Nada de esto convence a Corbin, quien propone, por el contrario, la inmanencia de toda historia por medio de la gnosis, o sea la renuncia a cualquier solución mundana a la caída condición del hombre.

Agnosticismo y antropomorfismo (léase humanismo, si se prefiere) son las falsas salidas al dilema, porque insisten en la relatividad de los entes creados, cuando, en esencia, sólo tiene el ser que no admite confundirse con ellos. Si se quiere, una relectura mística –admisible, desde luego– del primer Heidegger: devolver al Ser a su eternidad y llevar los entes hacia la fuente de su ontología.

Más allá de su densa trama erudita, el asunto del libro tiene candente actualidad. Si Occidente persiste en su exoterismo y poniendo las cosas en su lugar virtual, o sea la historia donde todo cambia de lugar en el devenir, se entrega a la catástrofe. Si se admite la salida teocrática y se sacraliza la vida social convirtiéndola en una práctica mística, se aquieta la ansiedad temporal de la historia, aunque con su catástrofe propia, las guerras de religión. Corbin no puede ignorar que toda mística desagua en religiones organizadas, que pretenden enaltecerse con la verdad inmanente del Ser y tienen escasa o nula consideración para quien difiera de ellas. Por contemplativa que se proponga, toda religión es una realidad política, o sea exotérica. De ahí que conozcamos, en Occidente como en Oriente, las guerras de religión.

Cabe agradecer, desde la perspectiva del lector lego, la claridad expositiva y la solidez informativa de libros como el presente. Se trata de plantear el estado de la cuestión y hacer discurrir –porque Corbin discurre acerca de lo no discurrible y lo inefable– tanto a quien suscribe como a quien disiente, en el exotérico lugar donde el pensamiento reclama su libertad.

Blas Matamoro

Lobas de mar

Con cien cañones por banda y viento en popa a toda vela, Zoé Valdés ha capturado, en buena lid y en la emblemática ciudad de Sevilla, el afortunado galardón –que no galeón– literario «Fernando Lara». *Lobas de mar*[1] es una novela de piratas, de dos mujeres piratas que vivieron la aventura del ancho mar y el riesgo de la libertad. La Historia, la leyenda, la imaginación, son las aguas turbulentas y espejeantes por las que surca la pluma de la escritora cubana con libertad, pasión y riesgo indudables. Porque el tema es histórico y ha sido tratado en excelentes investigaciones y porque en las historias de piratería también se da la controversia: uso cargan las tintas al describir las depredaciones de los piratas «luteranos», enemigos de la propiedad y el comercio, monstruos de maldad (como hacen los escritores coloniales Juan de Lizárraga, Sigüenza y Góngora, Llerena, etc.)..., y en cambio en las letras inglesas son proclives a la apología de Drake, John Hawkins o Grace Malley, otra de las mujeres del filibusterismo, además de las dos protagonistas de la novela que comentamos: Mary Read y Ann Bonn.

[1] Lobas de mar, *Zoé Valdés, Editorial Planeta, Barcelona, 2003.*

Zoé Valdés quiso indagar sobre los motivos, las circunstancias, la disposición de ánimo de estas dos mujeres de finales del siglo XVII y principios del XVIII. ¿El afán de riquezas y la búsqueda de tesoros? ¿El amor a un hombre? ¿La huida de otro? ¿El destino, ese engarce de secuencias azarosas que decretan leyes al libre albedrío?.. Las dos mujeres piratas existieron, y de su existencia dan fe los textos históricos. El texto novelesco de la escritora cubana rastrea el misterio de sus vidas, de sus existencias personales: sus pasiones, sus desafíos, sus querencias, y para ello el único calco que maneja es su intuición de mujer, que sabe del sentir de otra mujer, embarcándose ella misma en la aventura de recrear sus temores, sus amores, sus decisiones, sus sueños.

Lobas de mar es difícil de adscribir a un género específico, siendo la fantasía su ingrediente mayor, ¿relato fantástico, novela picaresca, de aventuras, incluso novela feminista? Sí, porque las dos féminas que manejan diestramente la espada y no le temen al mar y las galernas, han de disfrazarse de hombres y encubrir sus encantos, y han de padecer el endurecimiento y la humillación del hombre amado, acomplejado por la superioridad esgrimista y el valor de la mujer. Mary Read se siente pisoteada en su condición de mujer cuando al defender a su marido, Matt Sinclair, éste le devuelve rencor, odio y prejuicios ancestrales.

Noticias y anécdotas históricas van conjugándose con saqueos y combates en alta mar, y con episodios amorosos y turbulentos encuentros hasta la culminación en el triángulo amoroso que configuran las dos piratas y el filibustero, apuesto y valiente, Calico Jack, patrón del *Kingston*, galeón pirata, terror del Caribe. El lecho suntuoso del capitán pirata y las sábanas color de mar, acunan las orgías sexuales del triálogo amoroso, que la autora describe con auténticas orgías verbales, cromatismos lingüísticos, enumeraciones caóticas, o bien marejadas de sangre y miembros desquiciados reseñan los abordajes en los que el lenguaje se hincha de expresiones truculentas o se infatua de palabras escatológicas: «tasajeó mejillas y muslos, cortó brazos, cercenó orejas y narices» o «se ensartan hígados, se trituran cráneos, se desguazan corazones»...

Asimismo la pregunta metapoética que subyace tácita o aflora explícita en toda obra literaria, está servida aquí por un guiño intertextual que pone en comunicación al anodino capitán Charles Johnson –Daniel Defoe–: «Mi tarea es escribir», y la pregunta de Ann Bonn: «¿Y para qué sirve?» El poeta cavila y no sabe responder. La respuesta, dubitativa también, la dará la autora en el epílogo: «El riesgo ha sido mentir y creérmelo..., inven-

tar... la mentira literaria resulta más fiel a la verdad histórica, *por azar concurrente*, como diría José Lezama Lima».

No podemos concluir este comentario sobre piratería sin mencionar el libro de Leopoldo Daniel López Zea, *Piratas del Caribe y Mar del Sur en el siglo XVI*[2], que analiza el surgimiento de la piratería inglesa, francesa y holandesa, para contrarrestar y oponerse a la pretensión de España y Portugal de exclusividad en el Nuevo Mundo. En este brillante estudio se reconstruyen las 140 expediciones más «sonadas» que tuvieron lugar en el *Triángulo de la Muerte*, en el siglo XVI, y se aporta como novedad un análisis estadístico que ofrece en cuadros figurativos las panorámicas de la repercusión material de los ataques piratas a las ciudades coloniales o de los abordajes a las naves peninsulares en altamar.

Marta Portal

[2] *Leopoldo Daniel López Zea,* Piratas del Caribe y Mar del Sur en el siglo XVI (1497-1603), *México, U.N.A.M., 2003.*

América en los libros

Cómo se lee y otras intervenciones críticas, *Daniel Link, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2003, 335 pp.*

En una reciente entrevista publicada por vía electrónica aseguraba Daniel Link que, si bien la literatura es todavía «el gran laboratorio de la subjetividad, en un nivel masivo Internet es el otro gran laboratorio». De otra parte, también aludía a una metáfora manida, la de esa red digital que viene a ser una gran novela de novelas, escrita colectivamente: «la famosa utopía borgeana de la *Biblioteca de Babel* no es otra cosa más que Internet. No hay frase que imaginemos que no se encuentre escrita». En las conclusiones que derivan de dicho aserto, Link parece diferir sutilmente de quienes diagnostican, al viejo estilo profesoral, una irremediable crisis de la lectura, reflejo a su vez de otras incertidumbres de la cultura letrada. Notemos que él mismo registra en la variedad de escritos típica de Internet una veta intermedia entre grafía y oralidad. A partir de ahí, este catedrático y escritor insiste en el hecho de que un internauta, por necesidades del medio digital, ha de saber leer y escribir. Desde su perspectiva, todavía más optimista en este punto, quien mejor escribe, quien lee rápido, domina la tecnología mejor que otros, y ello propicia una deducción esperanzadora: la Red es un universo diseñado para que triunfen los letrados.

También todo este asunto, aunque visto con mayor minucia, forma parte de la colección de artículos que Link titula *Cómo se lee*. Pese a lo ocasional y heterogéneo del repertorio, en sus páginas más destacadas suele haber implícita alguna referencia al nomadeo digital. Dicho sea de partida, los pormenores privilegiados por tal preferencia no conjuran la sospecha más acendrada entre quienes discuten la seductora apariencia de Internet: a semejanza de otros procesos plebiscitarios, resulta que cuanto más desciende a la vulgaridad el mensaje lanzado a la gran malla, tanto más amplia es la difusión que éste alcanza. Con todo, parece como si el autor confirmase, por medio de ese gesto filotecnológico, la idea de que la lectura es, incluso durante ese peregrinaje a través del silicio, un borde de la literatura; esto es, «el momento en que la literatura se confunde con una experiencia, no necesariamente de orden estético». Aunque ello puede ser un punto de arranque útil para tipificar a los lectores del futuro, otros principios quedan implicados en el razonamiento del autor. En cierto sentido,

analizar las estrategias de lectura al uso entraña no sólo una suerte de identificación selectiva entre escritores y leyentes, sino un repaso de los problemas de percepción que acusa el contexto actual. Sin duda, las nuevas técnicas comunicativas presentan problemas especiales cuando hablamos del ejercicio lector, y como antes veíamos, no es improbable, a ojos de más de un teórico, un devenir apocalíptico. En clave desafiante, el propio Daniel Link entiende que es en la crepuscularidad de la lectura donde hay que encontrar los mayores riesgos culturales. Entiéndase que llega a esa inferencia tras admitir que incluso la escuela desdeña a los clásicos. De hecho, ese relegamiento destruye al público futuro: «la literatura –explica– muere en las mentes y en los deseos y en la imaginación de los niños por la mediocridad cuantitativa del material que habitualmente se les ofrece».

Decía Northrop Frye que cada época padece una inaudita estructura de horizontes culturales, y el crítico, a no ser que se trate del mayor genio que los siglos han contemplado, comparte esa estrechez en la medida en que se confía a su propio gusto. Algo muy similar cabe pensar de los lectores. De ahí que sean tantos los riesgos y consecuencias de la reproductibilidad digital, analizada por el estudioso desde distintos flancos. Uno de ellos, acaso más relevante de lo que se cree, es el cambio en los hábitos y en las maneras de abordar el dispositivo literario. Convendría insistir en algo: resulta dudosa una lectura lineal y concentrada ante un documento no impreso.

Todo lo más, cabe la consulta fragmentaria, por supuesto estrecha y no siempre vigilante; muy a tono con la irregularidad posmoderna, pero paulatinamente desprovista de vinculaciones con ese horizonte más amplio anhelado por Frye.

En síntesis, aparte de otros aportes de interés conceptual en torno a autores como Walsh y Borges, así como acerca de fórmulas como el melodrama, la ficción científica y el policial, *Cómo se lee* propone un diagnóstico sagaz de la cultura contemporánea describiendo, a modo de sintomatología, la muy insólita actividad que anuncia el rótulo. Pero aún hay más. Si, como entendió Octavio Paz, las obras no responden a las preguntas del autor sino a las del lector, acá elegimos el enigma que nos parece más original entre los acá insinuados: cuál es el motivo por el que numerosos críticos parecen haber olvidado que las operaciones retóricas de todo texto deben contrastarse, a fin de obtener alguna conclusión razonable, con un estado de lengua determinado.

La respuesta, parece claro, queda bien lejos del canon.

La dictadura militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración democrática, *Marcos Novaro y Vicente Palermo, Paidós, Buenos Aires, 2003, 567 pp.*

Las nuevas emociones que enriquecen el noveno volumen de la colección *Historia argentina*, dirigida por Tulio Halperin Donghi, son de naturaleza sombría. En buena medida, lo excepcional de este proceso histórico –su principal orientación humana– consiste en una perdurable impresión de angustia, sintetizada en esa *cruzada restauradora* que la cúpula militar usó como excusa para erradicar a sus oponentes. Gracias a la habilidad descriptiva y al esmero documental de los autores, puede el lector guiar su juicio acerca del sino trágico que puso de manifiesto el golpe del 24 de marzo de 1976. Aunque el guión es conocido, sorprende hallar en estas páginas matices poco divulgados, zonas de excepción y oportunos testimonios, siempre útiles para soslayar la convención periodística y penetrar en la densidad del asunto, difícilmente extractable en titulares.

De hecho, sería tentador pensar en un desarrollo de obvias contraluces, pero lo cierto es que la ruptura del orden constitucional, anunciada en su momento por la prensa y por los políticos del gobierno y la oposición, disfrutó inicialmente de un cierto consenso que también se advierte en el primer trecho de otros lances golpistas. De ahí que el Proceso de Reorganización Nacional pudiera ser fijado en sus propósitos por los tres comandantes de la Junta (Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Ramón Agosti) sin la interferencia de un vigoroso y bien articulado adversario democrático. Deteniéndose a hacer las consideraciones que exige esta mirada al abismo, los autores pormenorizan las primeras intenciones de la dictadura, detallan el colapso de la guerrilla, y en particular, estudian desde muy variadas perspectivas el terrorismo de Estado que nació de la doctrina contrainsurgente. No en vano, al decir de ambos historiadores, la práctica sistemática del secuestro, la detención clandestina y la final desaparición del retenido distinguen a este régimen de anteriores experiencias autoritarias en Argentina, y también de las que surgieron en los países vecinos.

Advirtamos que el escenario criminal es insertado por Novaro y Palermo en un campo de batalla ideológico lleno de connotaciones y equívocos. Esto es particularmente cierto por lo que toca a los medios masivos, fundamentales para configurar la atmósfera opresiva del régimen, y ayuda a entender por qué el estadio de River Plate trazó un signo de reconocimiento telúrico al solemnizar el Mundial de Fútbol de 1978, en su doble sentido de contienda deportiva y vuelta de tuerca nacionalista. Esto, por lo demás,

también da una idea muy clara del último capítulo del Proceso, entre cuyas metamorfosis más inauditas se distingue la encabezada por Galtieri: esa huida hacia delante ejemplificada por la guerra de las Malvinas, cuyos mecanismos políticos y psicológicos desmonta con soltura esta monografía.

El centro de la cuestión, al final del volumen, es el tránsito que condujo al recobro del orden democrático. Al describir el derrumbe del poder militar, concluyendo en las elecciones de 1983, Novaro y Palermo consiguen imbricar esa esperanza colectiva en la nueva imagen de la sociedad argentina que surgía tras la dictadura. Lo cual no es pequeño mérito historiográfico y aun narrativo, dado que, en su fondo último, dicha liberación interpretaba la voluntad de muchas víctimas que ya nunca regresarían. Como señalan los responsables de esta entrega, demasiadas cosas no habrían de volver. En esa perspectiva, el presente corrobora la melancolía, afianzada por otra circunstancia: algunos espectros del Proceso aún habitan los sueños de la Argentina.

Teatro argentino breve (1962-1983), *edición de Osvaldo Pellettieri, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, 376 pp.*

Una edición anterior, en concreto el tomo V de la prolija *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (Galerna, 2001), ya testimoniaba el concepto que su director, Osvaldo Pellettieri, catedrático de la Universidad de Buenos Aires, tiene de la historiografía en este dominio particular. Sin acudir a excesivas sutilezas semióticas, la vigorosa dimensión conceptual de semejante escrutinio nos hace esperar un modo totalizador de analizar el hecho teatral, del cual toma en cuenta Pellettieri la producción del texto dramático y asimismo la del texto espectacular. A mayor abundamiento, el ensayista argentino prefiere sondear la circulación y la recepción de dicho texto, sin olvidar que, aun tratándose de elementos enteramente diversos, integran, en su conjunto, un proceso complejo que merece un estudio multidireccional. En efecto, tales ingredientes son aspectos aislables tan sólo en un plano metodológico, y se constituyen, al decir del citado estudioso, a partir de su continua interacción, lo cual exige atender no sólo a las intenciones del dramaturgo, sino además a los criterios de la puesta en escena, también a la poco previsible reacción de público y crítica, e incluso a los señuelos y rimas internas que establecen el campo del poder y el campo teatral. Este modelo analítico, acaso por fundar toda su trama en el intertexto y el detalle sincrónico, expone el recuerdo de hechos mediante una eficaz estructura arborescente. Se

trata, en suma, de las mismas cuestiones que ahora ilumina esta manejable edición de *Teatro argentino breve*, vinculable por numerosas razones a la enciclopedia que mencionábamos más arriba.

Aparte de una atractiva antología de textos, todos ellos fuera del uso ordinario para una mayoría de lectores y espectadores hispánicos, el volumen contiene una densa reflexión sobre el teatro argentino y sobre la dramaturgia puesta en práctica durante la etapa que indica el título. Con direcciones no muy apartadas en su desarrollo, la crónica alberga veinte años de actividad. En su primer lapso (1961-1976), nos dice el prologuista que el sistema teatral argentino propendió inicialmente a la ruptura y luego al intercambio de procedimientos. En cuanto a tendencias, dieron a conocer sus virtudes el realismo reflexivo y la neovanguardia absurdista. Tras los hallazgos de Eduardo Pavlovsky, a quien Pellettieri destina líneas de mucha enjundia, el rasgo cuya permanencia consta mejor es una cierta homogeneización, interpretable asimismo en clave política. Este último matiz –el ideológico– adquiere una categoría fascinadora a lo largo de la segunda fase (1976-1985), coincidente por cierto con el dramático quiebro en la historia nacional. Acá el rasgo de rebeldía contra el tirano –conviene señalarlo–, se revela en aquel ciclo de *Teatro Abierto* que ya ha pasado a la mitología escénica local, y que aún emociona por las circunstancias en que logró desenvolverse. Por lo demás, aun confirmando su grado dentro de esa periodización que compone la antología, las obras seleccionadas burlan un criterio homogeneizador y, leídas por orden, manifiestan una peculiaridad estimulante. Muy explicativa de esta desemejanza es la lista de autores convocados, útil además para resumir las intenciones de la serie: Eduardo Pavlovsky *(La espera trágica)*, Ricardo Halac *(Tentempié I)*, Óscar Viale *(Convivencia)*, Julio Mauricio *(Los datos personales)*, Ricardo Monti *(La cortina de abalorios)*, Carlos Gorostiza *(El acompañamiento)*, Griselda Gambaro *(Decir sí)*, Roberto Perinelli *(Coronación)*, Roberto Cossa *(El tío loco)*, Mauricio Kartún *(La casita de los viejos)* y Eduardo Rovner *(Concierto de aniversario)*.

La ciudad ausente, *Ricardo Piglia, Anagrama, Barcelona, 2003, 168 pp.*

Para el lector de esta novela, ningún problema parece tan poderoso como la definición de su trama. Seguramente no es conjetura vacía suponer que incluso en los pasajes más lineales cabe hallar pruebas imaginativas, reverberaciones y zigzagueos, paradojas, infidelidades y

travesuras de género. Véase, como muestra, este párrafo que concentra las influencias más poderosas del texto y da en esencia los argumentos literarios que postula en su construcción: «Por eso –dice el narrador– he de volver a la ciudad de los tres tiempos y a la bahía donde reposa la mujer de Bob Mulligan y al Museo de la Novela donde está el Finnegans, solo en una sala, en una caja negra de cristal. También yo voy a cantar en la taberna de Humphry Earwicker, golpeando el puño contra la madera de la mesa y tomando cerveza, una canción que habla del pájaro tuerto que vuela sin parar sobre la isla». Es cosa obvia: si las voces literarias han de explicarse con auxilio de otras voces, bueno será recoger aquí el detalle de Arlt, Macedonio, Joyce y Borges. Un favor que luego es compensado por la energía consciente de lo metaliterario, rebosante en una pieza como ésta, donde la escenografía de Buenos Aires logra acomodarse al asunto, o por mejor decir, *viene a cuento* y adquiere así una virtud evocadora que remite a obras de autores como los ya citados. Al cabo, el espacio urbano delimita el vagabundeo, prefiere la polifonía y luego sintetiza las contradicciones.

De modo análogo, el personaje principal, Junior, y las demás criaturas que acuden a participar en su peripecia, acaban revelando su genuina condición: la de un enjambre de ficciones, a cual más excéntrica, pero entrecosidas por un autor/arquitecto que, al modo de Fowles, manipula las convenciones del narrador omnisciente y delata con frecuencia su compañía. Claro está, hablando en términos literarios, no es posible la reedición fotográfica de una metrópoli, el acceso directo a su realidad mediante un modo de observar del todo imparcial y objetivo, más propio de ángeles o dioses. En cualquier caso, Piglia sabe que lo valioso a la hora de manejar este tipo de episodios no es la cantidad y certeza de la documentación, sino el modo en que ésta se organiza a través de la escritura y es intuida por cada uno de los posibles lectores. Si, como apunta Heinz von Foerster, el paisaje bien puede ser el mapa, cabría pensar que el relator y la vivencia urbana se funden acá en el proceso circular de hacerse el uno a la otra. Al fin, Junior viene a ser un símbolo involuntario de la confusión cuyo recuerdo es una serie de indicios y medias verdades, y ello ha permitido a su creador destilar nuevas combinaciones del personaje, volcando en cada párrafo modelos posibles, panoramas, desafíos y borradores.

Todo lo anterior nos conduce a un modelo de novela dialogada, compleja y escurridiza, donde no son raros el manejo deliberado de la digresión, el descarte de algunas normas tradicionales y el paso a ramificaciones que llevan a la espe-

sura conceptual. Dicho con otras palabras: acaso sea ésta una pieza romántica o una intriga política, pero por encima de esos rótulos, su mayor logro reside en desfigurar la ciudad hasta convertirla en un dominio prodigioso, habitado por el relato –«Estas historias y otras historias las conté, no importa quién habla»–. Al pie de esa cuesta, nada parece real y el desconcierto es la prueba más fehaciente de que el narrador, bien urdido por Piglia, ha logrado catalogar su impostura con auxilio del lector.

De ello no hay duda, el desenfoque resulta atractivo: es sabido que la más ardua dificultad de la verosimilitud reside en definirla, lo cual puede muy bien equivaler a definir la verdad, y si los más perplejos concluyen que en la vida y en la literatura todo es irreal o ilusorio, entonces nuestro único alivio será leer engaños delicados y sugestivos como éste.

La izquierda reaccionaria. Síndrome y mitología, *Horacio Vázquez-Rial, Ediciones B, Barcelona, 2003, 293 pp.*

La historia de este volumen comienza en el mismo lugar donde empezaron las ilusiones políticas de su autor: en los asentamientos ideológicos que fue ocupando el suelo de la izquierda, aunque asimismo en alguna otra zona arcillosa, más cómoda y libre, donde hoy componen su armazón doctrinal los pensadores socialdemócratas. En un territorio tan heterogéneo y formidable, hay distintas estaciones que se reparten por ese trazado que, en primer término, dibujó el marxismo. Un itinerario donde, por cierto, las estelas románticas van quedando tiznadas por las muchas turbiedades del socialismo real, cuyo programa conduce al subsuelo donde habitaron Stalin, Kim Il Sung y Pol Pot. En todo caso, ahora, al examinar esas texturas, Vázquez-Rial, advierte algo más allá y denuncia con cierto deje de alarma un ingrediente reaccionario en las modernas izquierdas europeas y americanas. Dato importante: lo que llama la atención al analista no es el primer plano de ese arrebato nostálgico –viejas banderas en manos juveniles–, sino algo menos palmario. A su modo de ver, el riesgo queda situado en el impreciso terreno que se abre al final de los movimientos antiglobalizadores y frívolamente multiculturalistas, que no pretenden articular propuestas homogéneas ni gobernar Estados por vía democrática, pero al cabo se muestran capaces de conciliar sus tradicionales fobias –el antisemitismo y el antiamericanismo más cerriles– con lealtades de muy censurable justificación –por ejemplo, no escasean en

ese ámbito quienes celebran o justifican las acciones de Al Qaeda y la barbarie de más de un grupo guerrillero–. Así, en contraste con un costado de la izquierda democrático y equilibrado, el autor halla otro flanco que, bajo la misma divisa, muestra crecientemente su odio a la cultura de la Ilustración.

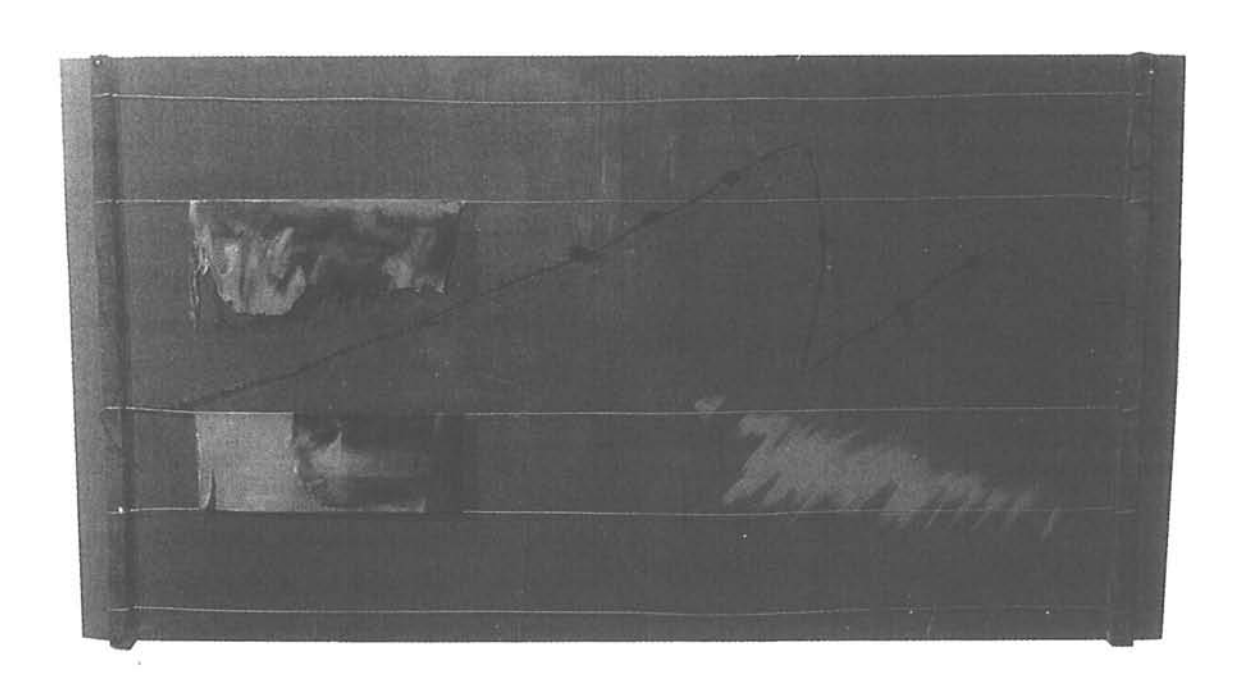
De forma oportuna, tras leer el diagnóstico de dicha crisis de identidad, viene a la memoria la frase con la que Jean-François Revel resume su más reciente entrega editorial: el misterio de obsesiones como el antiamericanismo no es la desinformación, sino la voluntad de ser desinformado. Al dirigir la mirada al mismo campo, lo que a modo de prueba detalla Vázquez-Rial son, justamente, parcelas de voluntaria ignorancia: la petición de ayuda a los países pobres sin ningún análisis previo de su execrable circunstancia política, tantas veces causante de dicha decadencia; el reclamo de la cancelación de deudas externas contraídas por tiranos que luego se afianzan en el poder; los halagos dirigidos a exóticas formas de organización social sin comprender cómo éstas cultivan el germen de la desigualdad en su doctrina antropológica; el fomento de la inmigración ilimitada sin estudiar los criterios de integración a tener en cuenta frente a ciertas minorías; y en fin, la insistencia en determinados mitos y caricaturas que sirven para escarnecer al opositor, atribuyéndole inicuas habilidades, pero ocultando que aquéllos parten de datos a todas luces recusables, logrados por simple destilación de consignas.

Decidido a conceder valor a este último rasgo, el escritor hace notar, con todo acierto, que fue Fidel Castro quien arruinó la economía cubana, y en modo alguno ese bloqueo cuya importancia real es mucho menor de lo anunciado por los propagandistas del dictador isleño. De igual forma, para esclarecer la supuesta responsabilidad del expansionismo norteamericano en una dictadura tan cruenta como la argentina, recuerda Vázquez-Rial que Radio La Habana consideraba a Videla un «general patriótico y antiimperialista». Aún más: cuando Jimmy Carter decretó el bloqueo económico a Argentina por un claro atropello de los derechos humanos, la URSS se convirtió en el principal apoyo económico exterior de la junta militar.

No hay duda de que el autor, a cuyo propósito incumbe historiar otros episodios de este jaez, revisa las sinuosidades del tema con apasionamiento, convicción y finura metodológica. Siempre con iguales toques de habilidad descriptiva, encauza su pesquisa exaltándola hasta persuadir al lector de una clara necesidad: reacuñar la figura de la izquierda es una estrategia ineludible para la supervivencia de esta

corriente política. Dicho en sus palabras: «Si las izquierdas se proponen sobrevivir al *shock* de la realidad sin convertirse en otra cosa, tienen que revisar tanto su pasado como su presente. No se puede avanzar hacia el porvenir con Stalin, Pol Pot, Mitterrand y Craxi, por citar sólo algunos nombres, a la espalda».

Guzmán Urrero Peña



Campo contenido, 120 x 200 cm. Madera, alambre y pintura acrílica s/tela, 1989

El fondo de la maleta

Sofía Althabe

Hija del escultor Julián Althabe, Sofía nació en Buenos Aires en 1952. Estudió en las escuelas Manuel Belgrado y Prilidiano Pueyrredón de su ciudad natal, especializándose en técnicas de dibujo y grabado con Aída Carballo. Durante la dictadura militar (1976-1983) se instaló en la provincia de Entre Ríos. Su especialidad es, entonces, el retrato de tipos populares de las bajas clases campesinas.

En 1989 expone en el Centro Cultural Recoleta y en 1984 es designada directora de la mencionada escuela Pueyrredón. Por entonces su obra evoluciona hacia búsquedas de sugestiones inconscientes resueltas en estructuras múltiples en composiciones de continuos espaciales. Su pintura linda con soluciones matemáticas y estructuras poemáticas visuales. También explora la instalación en exposiciones de arte ecológico y el *collage* sobre la base de materiales desechables. Entre 1999 y 2002 dirigió el Colegio Mayor Argentino en la Ciudad Universitaria de Madrid.

A propósito de su exposición *Diario* (1999) ha escrito Ana María Battistozzi: «En ella el acontecer funciona como desestabilizador de un orden universal imposible, pero permanece aferrado al orden doméstico en la trama de una hoja contable. Una configuración que sirve para mantener la ilusión de que cada cosa está en su lugar pero que en verdad sólo pareciera ser una estrategia para presentar un balance: un espacio donde la artista reflexiona sobre el itinerario cumplido por su arte y la vida».

Colaboradores

Isabel de Armas: Crítica literaria española (Madrid).
Noëlle Batt: Crítica literaria francesa (París).
Mercedes Blanco: Crítica literaria española (París).
Marc Dominicy: Crítico literario belga (Bruselas).
Isidro Hernández: Escritor español (Tenerife).
Gabriel Insausti: Crítico literario español (San Sebastián).
Robin Lefere: Ensayista belga (Bruselas).
May Lorenzo Alcalá: Escritora y diplomática argentina (Buenos Aires).
Jorge Marrone: Periodista argentino (Buenos Aires).
Juan Francisco Maura: Americanista español (Vermont).
Michel Meyer: Crítico literario belga (Bruselas).
Marta Portal: Escritora española (Madrid).
Abel Posse: Escritor y diplomático argentino (Madrid).
Jaime Priede: Escritor español (Gijón).
Guzmán Urrero Peña: Crítico y periodista español (Madrid).
Mario J. Valdés: Crítico literario español (Toronto).

ÍNDICES DEL AÑO 2003

AUTORES

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

ONOMÁSTICO

C

E

F

G

H

J

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

MATERIAS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2003

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Aspectos de la literatura argentina

Nora Catelli
Marietta Gargatagli
Edgardo Dobry
José Amícola









5 euros